



శ్రీ శ్రీనివాస చక్రవర్తి

జననము 18—3—'11

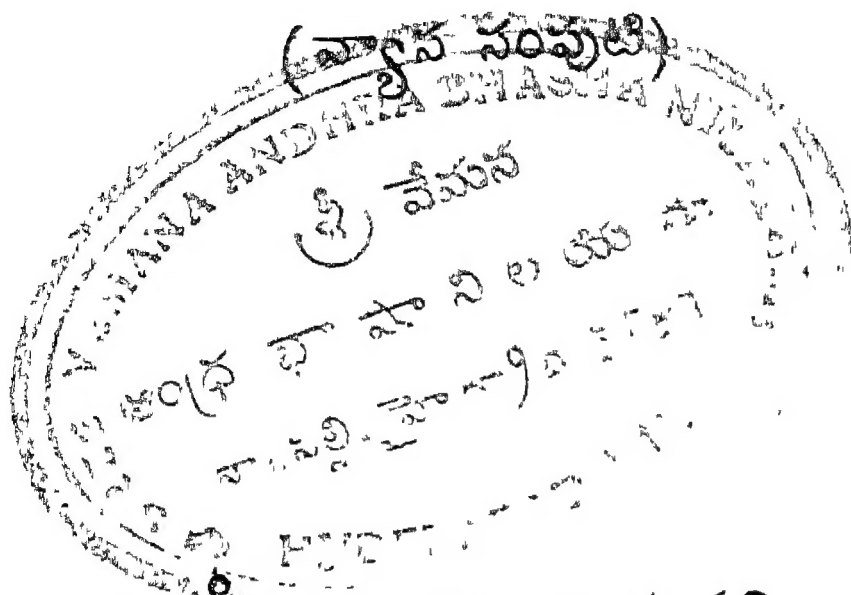
కవీ, నటుడూ, కళావిపాసీ,
నాటికాకర్తా, పత్రికారచయిత,
విమర్శకుడూ, స్నేహపాత్రుడూ,
ప్రాక్రవృత్తీచీ రూపక లక్షణాల
జీర్ణించుకున్న విజ్ఞాని
అభినయం అభిమానకళ
విద్యార్థిదశలోనే 'మైలాక్',
'చాణక్య' పాత్రాభినయంలో
'సెబాస్' అనిపించుకున్న

(ప్రజాశాలి.)

కీ. శే. బి. టి. రాఘవాచార్యులు
గారివద్ద
అలవటచుకొన్న కళా నైపుణిని
శ్రీ అడివి బాపిరాజుగారి
శిశూవలోపాణతిక తేచ్చకొని
సినీమా కళాద్వారమున
కళాసరస్వతి నారాధించుచూ
ఆ ఆదేశానికి ఈ ప్రసూనం
సమర్పించిన కళారాధకుడు.

—దత్తాత్రేయశర్మ

నా ట్యు శా ల



శ్రీనివాస చక్రవర్తి

‘ఆంధ్రశ్రీ’ ప్రచురణాలయం

6782, ఇమాంబావి వీధి

సికింద్రాబాదు (దక్కన్)

మొదటి కూర్పు

జనవరి 1946



వెల ఒక రూపాయి



రామ్రాజు, సికింద్రాబాద్.

1946

అంకితం

నా హృదయంలో చిచ్చు రగిల్చి
దివికేగిన నా ధర్మపత్ని
సరస్వతీదేవి
దివ్యస్మృతికి

మ న వి

ఆంధ్రసాహిత్య జీవనంచేసే సంకల్పంతో 'ఆంధ్రశ్రీ' ప్రచురణల నారంభించాము. క్రమంగా వివిధశాఖల సాహిత్యాన్నీ ప్రముఖ రచనలతో వింపాలని మా ఆశ.

తొలిగా నాట్యశాలను ప్రచురించుతున్నాము. ఇది నృత్యంపై 'మిజాన్' పత్రికలో శ్రీనివాసచక్రవర్తి గారు వ్రాసిన వ్యాసాల సంపుటం. దిగ్గజారి పోతున్న నాట్యకళనుగూర్చి రచయిత అనన్య పరిశ్రమచేసి చక్కని తెలుగులో వివరించినాడు. వీరికీ ఈ గ్రంథానికి ముఖచిత్రం చిత్రించియిచ్చిన శ్రీ రాంభట్ల కృష్ణమూర్తిగారికీ మా కృతజ్ఞతాభివందనాలు.

ఆంధ్రలోకం మా ప్రచురణాలకు ప్రోత్సాహ మిచ్చి, సాహిత్య జీవనానికేదో చేతనైన సేవజేస్తున్న మా పరిశ్రమకు శోడ్పడమని ప్రార్థిస్తున్నాము.

అ. వేం. దత్తా తేయశర్మ,

సంపాదకుడు.

నాట్య వృత్తి

‘నాట్యవృత్తి. అనలంబనీయమా కాదా’ అనే ప్రశ్న తరతరాలనుంచీ అన్ని దేశాలలోనూ పుట్టుతూ నేనెచ్చింది.

ఇంగ్లండులో 10 వ శతాబ్దిలో సనాతనులు (Puritans) నటవృత్తిని నిరసించడమే కాకుండా అసలు నాటకం పాపమని లెలచారు. రాజ్యాధికారంలో వుండి నాటకశాలలు మూయించారు. కాని ప్రజలలో నాటకాభిమానం చావలేదు. కర్మభూమి అయిన మనదేశంలో రాజుల శాసనము రాలేదుకాని, నటులు పంక్తిబాహ్యులని ధర్మశాస్త్రకారులు నిరసించారు. అయితే ఈ కర్మభూమిలోనే నాట్యకళ మహోన్నతదశకు వచ్చి ప్రపంచానికే ఆదర్శప్రాయమైంది. ఒకవైపున ధర్మశాస్త్రకారులు నటులను నిరసిస్తూ శాస్త్రాలు రాస్తూనేవున్నారు. ఇంకోవైపున నాట్యశాస్త్రాలూ, వాటిమీద వ్యాఖ్యానాలూ పుట్టుతూనే వచ్చాయి. ప్రజలు నటులను ఆదరిస్తూనే వున్నారు. ప్రజలే

కాదు, రాజులు నాట్యసంఘం లను పోషించేవారు. మహారాజు, మహాకవిరాజశేఖరుడి పట్టమహిషి అవతీసుందరి, మహా కవయిత్రి, అలంకార శాస్త్రంలో నిధి. తాను పట్టమహిషి సేగర్వం లేకుండా స్వయంగా నాటకాలలో వేషాలు వేసేది. తన పత్ని మహానటి అని సగర్వంగా ఆమహారాజు చెప్పుకున్నాడు. ప్రియదర్శికా నాటిక చదివితే రాజులు అంతఃపురస్త్రీలతో కలిసి నాటకం లాడే వారని తెలుస్తుంది. ప్రద్యుమ్నం గొప్పనటుడని ప్రభావతీ ప్రద్యుమ్నంవల్ల తెలుస్తుంది. ఇట్లాంటి ఉదాహరణలు సంస్కృత సాహిత్యం నుంచి చాలా యివ్వచ్చు. ఇదటుంచి అసలు నాట్యము పుట్టుకను గురించి విచారిద్దాం.

పుట్టుపూర్వోత్తరాలు

ప్రథమ నాట్యశాస్త్రకర్త భరతముని నాట్యం పుట్టుకను గురించి యీవిధంగా వర్ణించాడు. ఇంద్రాది దేవతల ప్రార్థన మీద సృష్టికర్త, బ్రహ్మ పంచమవేదంగా నాట్యవేదాన్ని, చతుర్వేదాల నుంచి సృష్టించాడు. ఋగ్వేదమునుంచి వాచికాన్ని, సామవేదమునుండి సంగీతాన్ని, యజుర్వేదమునుండి ఆభినయాన్ని, అధర్వణ వేదము నుండి రసాన్ని తీసుకుని యీ నూత్న "నాట్య వేదాన్ని" సృష్టించాడు.

ఈనాట్య వేదానికి అధిదేవత పరమశివుడు. రసాధిదేవత నాంది. భూలోకములో ఈ నాట్యాన్ని, వ్యాప్తిచేసి ప్రపంచ కల్యాణానికితోడ్పడాలని భరతముని, శివునివద్ద నాట్యాన్ని, నందివద్ద రస శాస్త్రాన్ని అభ్యసించి, నాట్య శాస్త్రం రచించి భూలోకంలో ప్రచారానికి తెచ్చాడు. తాను స్వయంగా అమృత మధనం, అమృత హరణం మొదలైన నాటకాలు రాసి స్వయంగా శిక్షణ యిచ్చి ఆడించాడు.

ఆ పరవడినే అనుసరిస్తూ కాళిదాసాది మహా కవులు నాటకాలు రాశారు. అభినవగుప్తాది కళా వేత్తలు నాట్యశాస్త్రానికి వ్యాఖ్యానాలు రాశారు. ప్రతి అలంకారగ్రంథములోనూ రూపక నిరూపణము, రసప్రకరణమూ చేర్చబడుతూనే వచ్చాయి. ఈదక్ష అలంకారవేత్తలు 'నాటకాంతంహి సాహిత్యమ్' అని నాటకానికి సాహిత్య ప్రపంచంలో పెద్దపీట వేశారు. నట, విట, గాయకాదులు లేనిది రాజసభకు సంపూర్ణత లేదన్నారు. అటు రామాయణకాలమునుండి మొన్నటి తంజావూరి నాయకుల కాలందాకా, ప్రతి రాజసభా వర్ణనలలో కవులు నట, విట, గాయకాదులను వర్ణించారు. ప్రతి శుభకార్యానికి నాట్యము మంగళప్రదమని భావించారు.

శ్రీరామ పట్టాభిషేక మహోత్సవాలలో ప్రదర్శించడానికి నటులను పిలిపించినట్లు భాసుడు ప్రణిమా నాటకంలో రాశాడు. భవభూతి తన ఉత్తరరామచరిత్రలో అంతర్నాటకం కల్పించి శ్రీరామచంద్రుడిని ప్రేక్షకుడిగా చేశాడు.

సంస్కృత మహాకవులంతా నాటకాలు వ్రాశారు. ఆడించారు. ఆ కాలంలో కళాభిమాను లెవ్వరూ నటనపై తప్పగా ఎంచినట్లు లేదు. మన తెలుగుచరిత్ర చూస్తే రాజరానరేంద్రుడు నాటకాలు ఆడించి, చూచి ఆనందించినట్లుగా నన్నయభట్టు “ఉదాత్త రసాన్విత కావ్య నాటక కమములు పెక్కు సూచితీ’ అనే పాదాన్ని బట్టి తెలుస్తుంది. కృష్ణదేవరాయని కూతురు మోహనాంగి, తంజావూరి ప్రభువు రఘునాథరాయలు, ఆతని కుమారుడు విజయరాఘవరాయలు నాటకసంఘాలను పోషించారు. విజయరాఘవుని మహిషి రంగాజమ్మ, విజయరాఘవునే నాయకునిగా చేసి మన్నారుదా వీలాస నాటకం రచించింది. అంతవరకు ఎందుకు? పరమ శ్రోత్రియుణ్ణి చెప్పుకునే అప్పుకవి అంబికావాదం అనే యక్షగానం రాశాడు. దీన్నిబట్టి చూస్తే శాస్త్రీల

ధోరణి శాస్త్రాలది' ఆచరణదోష ఆచరణదీనా
అనిపిస్తుంది.

అతి ప్రాచీనుల ఆక్షేపణ

అయితే మనవు నటులను పంక్తిబాహ్యులనడం, కొటిల్కుడు అర్థశాస్త్రంలో నటులను పేశ్యాగణంతో చేర్చడం ఎందుకు? ఇందుకు రెండు కారణాలు వుండవచ్చును. మొదటిది ఆచారకాండకు సంబంధించినది. రెండవది నటుల నీతికి సంబంధించినది. భారతదేశం కర్మభూమి. కర్మకీ, ఆచారాలకీ ప్రాధాన్యం ఎక్కువ. హృదయంలో ఎట్లా వున్నా. కట్టు, బొట్టు, జట్టు మొదలైన బాహ్యడంబరాలకు ప్రాధాన్యం హెచ్చు.

ఆచారాలను ఏమాత్రం పాటించకున్నా సంఘం ఊరుకుండేదికాదు. ఆ వ్యక్తికి వెలి తప్పేదికాదు. నటనృత్తికీ నాటి మూఢాచారాలకు సంఘర్షణ వచ్చివుంటుంది. ముఖ్యంగా తీవరము విషయంలో. నటుడు వేషధారణ నిమిత్తం ముఖతీవరం, అందులోనూ, వేళాపాళా లేకుండా చేసుకోవలసి వస్తుంది. తిథి, నక్షత్రం, వారం, వర్జ్యం యిట్లాంటి నమ్మకాలు పెట్టుకుంటే వృత్తి సరిగా సాగదు. పిలక పెట్టుకోకుండా శిరోజాలు పెంచడం, ముక్కులు కట్టించుకోడంలాంటి అనాచారాలు

నటులకి తప్పనిసరి అయినాయి. ఈ అనాచారాలు చూచేసరికి ఆ ధర్మశాస్త్రకారుడికి కడుపు మండి వుంటుంది. చేతిలోవున్న పనిగనక పరపరా నటులు పంక్తిబాహ్యులని రాసిపారేశాడు. బహుశా నటులది ఒక వృత్తిగా, ఒక కులంగా వారంగీకరింపరేమో? అసలు నటునివృత్తే పాపభూయిష్టమైనదని వారి ఉద్దేశం అయివుంటుంది.

కావ్యాలనే దూషించిన వైదికులు నటవృత్తిని నీచంగా చూడడంలో ఆశ్చర్య మేముంది? అయితే యీ ఆచారాలను ఏమాత్రం ఏయే కాలాలలో ఎంతమంది ఆచరించేవారు అనేదే ఒక ప్రశ్న. త్రేతాయుగంలో ధర్మం మూడు కాలాల్లో నడిచేది. ఇహను ఆ వరస — తోచీ తోచనమ్మల కబుర్లు అలావుంచి — సత్యాస్వేషణ దృష్టితో చూస్తే, అనాచారం అనేది అన్ని కాలాలలోనూ ఉంటుందని స్పష్టంగా తెలుస్తుంది. నేటికీ కూచి పూడి భాగవతులు ఒక్క ఊవరవిషయంలో తప్ప తక్కిన ఆచారాలను, బహు నియమంలో పాటిస్తున్నారు. వారిలో మంత్రద్రష్టుకూడా వుండేవారు. ఇట్టి పరిస్థితిలో ఏదో కొద్ది అనాచారాలకు తావిస్తున్న దనే సాకుతో మానవాభ్యుదయానికి తోడ్పడే కళను నీచమని తోసిపుచ్చడం సమంజసంగాదు.

నటుకు లయినంతనే నీతికావ్యాలా?

ఇక నీతి విషయం విచారిస్తే సామాన్యంగా నటులకు రెండు కళంకాలను ఆపాదింపజేస్తున్నారు. ఒకటి మద్యపానం, రెండు స్త్రీలలోలత. ఈ రెండు కళంకాలు వీరి ముఖాన వ్రాసిపెట్టినవేకాదు. కళాపానకు లందరకూ యిది శాపమేమో ననిపిస్తుంది. అన్ని దేశాలలోని కళాపానకు లందరూ నీతిమూరులేరా? ఇట్టి దోషాలు వృత్తికంటే మానవుని గుణగణాదులలో ఈ వృత్తినిబట్టి వుంటవి. నటులలో కూడా తమశీలాన్ని కాపాడుకున్నవారు, కాపాడుకుంటున్నవారు లేరని ఎట్లు అనగలము? అందుకు కూచిపూడే ఉదాహరణం. ఎవరో కొందరు భ్రష్టులున్నారని అసలు వృత్తినే దూషించడం న్యాయమా? మన ఆంధ్రులలో రంధ్రాన్వేషణ చేయడం తీరని ఆరని జాడ్యంగా పరిణమించింది. మసిషిలో వున్న మంచినీ శక్తిసామర్థ్యాలనూ గణించాలేగాని, తెరచాటున నుండే గుణగణాల రంధ్రాన్వేషణం సత్పురుష లక్షణం కాదేమో !

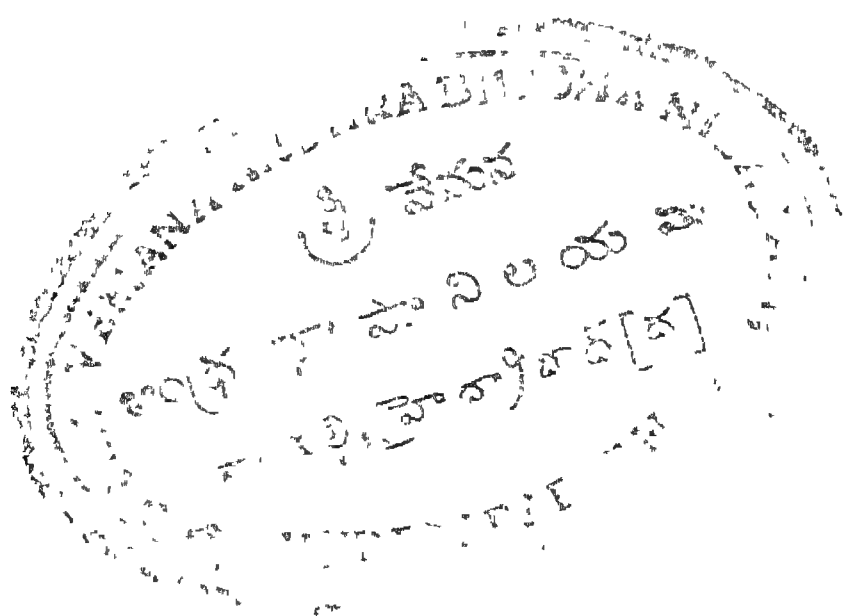
నటుకుని యోగ్యతా యోగ్యతలు

అసలు నాట్యాధిదేవత పరమశివుడని ఇదివరకే మనవిచేశాను. నటుడు తని పనిని నిర్వర్తించా

లంటే చాల విజ్ఞానె వుండాలి. సకలశాస్త్ర పరి
 చయం అవసరం. ముఖ్యంగా మనస్తత్వములొ
 ప్రావీణ్యం వుండాలి. అంటే నటుడు మొత్తం
 మీద కొంతవరకైనా పండితుడై వుండాలి. ఇక
 రంగస్థలంమీద అట్టి నటుడు చేసే దేమిటి? కవి
 రచనకు రస వ్యాఖ్యానం అభినయం ద్వారా
 చెయ్యాలి. రసాన్ని స్థాయికి చేర్చి సభికులలో
 రసాన్ని ఉత్పత్తిచెయ్యాలి. ఇంకొకరుగాను నటుడు
 తన “స్వ” ను సాధ్యమైనంతవరకు మరచిపోయి
 తాను ధరించినపాత్రలో ఐక్యమై తానే హరిశ్చంద్ర
 ద్రుడననో, నారదుడననో అనుకోవాలి. ఇంక
 మించు ఇది “పరకాయ ప్రవేశం” వంటిది.
 యోగులకు సాధ్యమయ్యేది. అంటే నటుడు రాజ
 యోగివంటివాడన్నమాట. రంగస్థలమే అతని
 దేవాలయం. అభినయమే అతని తపస్సు. రససా
 యోత్కారమే ఆతని ఆశయం. రస మంటే బ్రహ్మ
 యని వేదాలు ఘోషిస్తున్నాయి. అట్టి రసాన్ని
 సాక్షాత్కరింపజేసుకుని, అంతటితో తృప్తి బొం
 దక, మానవులందరకూ రస సాక్షాత్కారం
 కల్పించాలని పాటుబడేనటుని వృత్తిచెడ్డనగలమా!

సభికులకు రసానుభవాన్ని, ఆనందాన్ని కలి
 గించడంతో ఊరుకుంటున్నాడా? కళాశయమైన
 విశ్వశ్రేయస్సుకు గాను పాటుబడుతున్నాడు.

ప్రజలలో భావాలు మార్చడానికిగానీ తీక్షణం
 చేయడానికిగానీ నాటకకళ ఉపయోగించినట్లు
 యింకోకళ ఉపయోగించదు. ప్రజాహృదయా
 లలో సరాసరి సంచలనం కలిగిస్తుంది. అట్టి మహా
 త్తిరకార్యానికి నమము కట్టింది నటుడు. తన శక్తి
 సామర్థ్యాలచేత మన భావాలను గుప్పిటబట్టి సరి
 యైనమార్గంలోకి లాగడంలో నటుడిది అందెవేసిన
 చెయ్యి. తాను తన వ్యక్తిత్వాన్నిచంపుకుని ఏదో
 వేషము వేసుకొని, యింకో పేరు పెట్టుకుని,
 నవ్వుతూ, ఏడుస్తూ, విశ్వకల్యాణానికి పాటుబడే
 నటుని వృత్తే చెడ్డదేతే యింకేది మంచివృత్తి?
 ఇట్టి కళారాధకులనే 'తోసిరాజన్న' నింకేది గతి!



అభినయం

1

తాదాత్మ్యం

నటుడు తాను ధరించిన పాత్ర సుఖదుఃఖాది అవస్థలను, హావభావవిలాసాదిచేష్టలను వ్యక్తీకరిస్తూ, ఆ పాత్రే తమముందు ప్రత్యక్షమైందని సామాజికులు తలచేటట్లు భ్రమింపజేసి, వారికి రసానుభూతికల్పించడమే అభినయం. తేలుకుట్టినప్పుడు ఏడ్వడము అభినయము అనిపించుకోదు. తేలు కుట్టినప్పుడు కుట్టినట్లు నటించి, అది నిజమనుకొనేటట్టు చుట్టూవున్న వారిని భ్రమింపజేసేదే అభినయం.

గడ్డిపాడు పగటివేషధారులు ఎందరినో యిట్లా భ్రమింపజేసి అగ్రహారాదిపారితోషికాలుపొందడం జగద్విదితం. నేడు తెలుగువారిలో వి. చంద్రశేఖరంగారు, బెంగాలీలలో రాంకుమార్ అనేకులను భ్రమింపజేస్తున్నారు. ఈ భ్రమింపజేసే శక్తి ప్రతి నటునకూ అత్యవశ్యకం.

నటుడు వేషం ధరించుకొని రంగభూమిమీదికి
 వచ్చినతర్వాత, తన వ్యక్తిత్వమును చంపుకొని
 తాను ధరించిన పాత్రలో ఐక్యమై నటించాలా?
 లేక తాను ఒక పాత్ర ధరిస్తున్నాననే సంపూర్ణ
 జ్ఞానంతో నటించాలా? అంటే నటునకు రసాను
 భూతికి యోగ్యత వుందా? ప్రకృతిబంధనాలలో
 చిక్కుకున్న మానవునకు తన వ్యక్తిత్వాన్ని మర
 చిపోవడం సాధ్యమాతుందా? ఈ ప్రశ్నలు
 భరతమునికాలంనుండి వివాదగ్రస్తమైనవి.

లాక్షణిక మతము

అభినవగుప్తాచార్యులు “రసము సామాజిక
 నిష్ఠము. అనుకరణమాత్రపర్వమైన నటునకు రసా
 నుభవయోగ్యత మృగ్యము. నటుడు తాదాత్మ్యం
 పొందినచో అభినయ ప్రకాశము చేయజాలడు.”
 అని రాస్తూ రసము సామాజిక నిష్ఠ మని సిద్ధాం
 తీకరించారు. ధనంజయుడుకూడా “అవస్థాను
 కరణం నాట్యం” అనియే అభిప్రాయపడ్డాడు.

తన్ను మరచిపోయిన నటుడు రంగంమీద తన
 విద్యుక్తధర్మాన్ని నిర్వర్తింపగలడా?

చైతన్యస్వామి తన వ్యక్తిత్వాన్ని మరిచేపోయి తాను రాధ ననే బుద్ధితో సముద్రంలో కృష్ణుని దర్శించి అందులో పడిపోయినాడనీ, అందుకే ఆ సముద్రతీరానికి ప్రభుతీర్థమని పేరు వచ్చిందనీ ప్రసిద్ధి. ఎప్పుడైతే నటుడు తనవ్యక్తిత్వం మరిచి ఇంకోపాత్ర అవస్థను అనుభవిస్తాడో అప్పుడు నటించడం కష్టతరమాతుంది. దుఃఖం కలిగి నప్పుడు హృదయభారం తీరేవరకూ సహజంగా మానవుడు ఏడుస్తూనే వుంటాడు. తీవ్రమైనకొద్ది స్తబ్ధత ఏర్పడుతుంది. ఏడ్పుతప్ప ఇంకోపని సరిగా నిర్వర్తించలేకపోతాడు. అన్యాయత్తచిత్తు లైన వారు ఒకపని చేయపోయి ఒకపని చేస్తారు.

చిత్తూరు జిల్లాలో ప్రహ్లాదనాటక ప్రదర్శనంలో నరసింహమూర్తి వేషధారి తనవ్యక్తిత్వం మరిచి పోయి హిరణ్యకశ్యప వేషధారిని నిజంగాచంపినట్లు వినికిడి. బందరు నేషనల్ థియేటరువారి 'మీరా బాయి' ప్రదర్శనంలో ఉదయసింహ పాత్రధారి, బాలుడు ఏడ్వడం మొదలుపెట్టి ఆపుకోలేకపోయాడు. నటించనూలేకపోయినాడు. తెర దింప వలసివచ్చింది. వీటినిబట్టి చూస్తే నటుడు తన పాత్రలో సంపూర్ణంగా ఐక్యమైపోతే అభినయానికి అడ్డువస్తుందని తేలుతుంది.

అయితే 'మనస్సులో లేంది కావలించుకుంటే వస్తుందా' అనే సామెత ననుసరించి నటుడు తాను ప్రదర్శింపబోయే రసాన్ని మనస్సులో భావించుకోకుండా, తానే ఆ పాత్రనని అనుకోకుండా నటిస్తే సభ్యులలో రసోత్పత్తి కలుగజేయ గల్గుతాడా? నటుడు ఎప్పుడైతే మనస్సులో ఆ పాత్ర అవస్థను భావించుకుంటాడో అప్పుడే రసము ఉత్పన్నమైతీరుతుంది. ఆ పాత్ర అవస్థ తనదే అని భావించుకోకపోతే సభికులను మెప్పించలేడు. లోకవృత్తంలో యిందుకు ప్రత్యక్ష నిదర్శనాలు కన్పిస్తవి. ఒకడు నిజంగా ఒకచిక్కులోపడి బాధపడుతున్నవాడు తన స్థితిని వర్ణించేటప్పుడు కలిగే సానుభూతి మనకు నటించేవాడి కథను విన్నప్పుడు కలగదు. బాధ ఎక్కువైన కొలదీ తమసానుభూతికూడా ఎక్కువౌతుంది. నటించే వాడిశీలాన్ని ఎప్పుడైతే మనము పసిగట్టుతామో అప్పుడు వాసిపై ఏహ్యభావం కలుగుతుంది. ఇందువల్లనటుడు ఆపాత్రలో ఐక్యమై, పాత్ర అవస్థలు తనవైనట్టు తలచకపోతే సామాజికులను మెప్పించలేడని స్పష్టమౌతుంది.

తాదాత్మ్యం వహింపలేకపోతే సభ్యుల
మెప్పింపజాలరనటానికి నేటికి మన తెనుగు

నటులే తార్కాణం. నాటకప్రదర్శనాలు రస విహీనంగా ఉండడం ఇందుమూలం గానే.

అభ్యాసం కూసువిద్య

అయితే, రసోన్మత్తుకగు నటుడు తనకర్తవ్యం నిర్వర్తింపగలడా ? అభ్యాసవశంవల్ల అతని కరచరణాదులు తమతమ విద్యుత్తధర్మమును నెరవేరుస్తాయి. జపంలో నిమగ్నుడైనా, వ్రేళ్ళు తులసీదళాన్ని తిప్పుతూ వ్రుడటం నిత్యకృత్యంలో మనము చూస్తున్నదే.

సంపూర్ణంగా తాదాత్మ్యం వహిస్తే నటించడమే అసంభవం. లేకుంటే సామాజికులను మెప్పించలేడు. ఇక ఏది దారి ? నటుడు తాత్కాలికంగా తాదాత్మ్యం వహించి దానిని తన యధీనంలో వుంచుకుంటే యీ చిక్కులన్నీ తీరిపోతవి. అప్పుడు నటుడు రసాన్ని ఆస్వాదిస్తూ, సభికులను ఆస్వాదింపజేయగలుగుతాడు. స్థాయికి మించి రసము నటనకు అడ్డుతగిలే పరిస్థితి ఏర్పడితే వెంటనే తను తెప్పరిల్లుకుంటాడు. అప్పుడు చైతన్యం కలిగి నాటకరంగంమీద యథావిధిగా నటించగలుగుతాడు. వీనినే ఆంగ్లంలో 'Sub-conscious state' అంటారు. ఇది పరకాయ ప్రవేశంలాంటిది. అనుభవైకవేదులగు నటనత్త

ములు ఈభావమునే వెలువరించారు. అంటే నటుడు తన్ను మరిచి ఆపాత్రలో ఐక్యమైనా హృదయం మారుమూలల్లో తన్ను బదిలీపరచు కోవాలి. దాని అవసరం వచ్చినప్పుడు స్వీకరించాలి. ఈ వాదాన్ని బలపర్చే నాట్యాచార్యుని అభిప్రాయంతో ఈ వ్యాసం ముగిస్తాను.

‘యథాజీ స్వభావంస్వం పరిత్యజ్యన్య దైహికం
పరభావం ప్రకురుతే । పరదేహ మపాశ్రితః
ఏవం బుధః పరంభావం సోస్నుతి మనసాస్మరన్
వేషవాగం గ్రీలాభి ; చేష్టాభిశ్చ సమాచరత్॥

(జీవు డెట్లు తనస్వభావమును వదిలి పరదేహము నాశ్రయించి పరభావమును పొందుచున్నాడో అట్లే నటుడు తాను ధరించిన భూమికను తానేనని భావించి, వేషము, వాచికము, అంగ శీలము మొదలగువానిచే ఆపాత్రమును అనుకరింపవలెను.)

ఆంగికము

ప్రభినయము నాల్గు విధాలు.

1. ఆంగికము:-కరచరణాది అవయవ విన్యాసముచే భావమును వెల్లడించడం
2. వాచికము:-గద్య, పద్యగేయాలచే రసమును వ్యక్తం చేయడం
3. ఆహార్యము:-ష్ట్రాతకు తగు వేషభూషణాదులను అలంకరించుకోవడం
4. సాత్వికము:-అశ్రు, కంప, రోమాంచాది సత్వములను ద్యోతకం చేయడం.

కరచరణాది అవయవ విన్యాసముచే భావమును వెల్లడించడం ఆంగికాభినయము. ఈ ఆంగికాభినయం మూడు విధాలు. 1. శరీరాభినయం: శిరస్సు, హస్తము, కటి, వక్షస్థలము. నితంబములు, పాదములు: వీటిచే శరీరాభినయము సూచింపబడును. 2. ముఖము, నేత్రములు, ఫాలము, నాసిక, ఓష్ఠము. కపోలము, చుబుకము ఈ ఉపాంగములు, ముఖాభినయమునకు ఉపయుక్తమగును 3. చేష్టాకృతం. స్వాభావికమైన గమనం, ఆ గమనం, ఉపవేష్టనం, ఉత్థానము, చేష్టాభినయమనబడును. హస్తాభినయంలోనే ముద్రలు నిరూ

పింఝబడ్డాయి. హస్తభేదములు 38 విధాలు. వీటిలో మరల రెండు భేదాలు. సంయుత, అసంయుత హస్తాలు. మొదటిది 24 విధాలు. రెండవది 31 విధాలు. ఇచన్నియు భరతనాట్యశాస్త్రంలో వివరంగా వర్ణింపబడ్డాయి.

ఆవశ్యకం

వాచికంద్వారా భావం వెల్లడిస్తున్నప్పుడు ఆంగికాభినయానికి ఆవశ్యకం ఏమిటి అనే ప్రశ్న రావచ్చు. మానవుడు సహజంగా తన దైనందిన జీవితంలో కరచరణాది అవయవాలను ఉపయోగిస్తూనే వుంటాడు. వాచికంద్వారా భావాన్ని వెల్లడించేటప్పుడు కూడా ఒక్కొక్కప్పుడు అవయవాలతో కూడా ఆభావాన్నే వెలువరిస్తాడు. (ఉదా) చేతులు ఊగించుకుంటూ 'నమస్కారమండీ' అనడు. 'నమస్కార' మంటూ చేతులుజోడిస్తాడు. ఒక్కొక్కప్పుడు 'నమస్కార' మనకుండా చేతులు జోడిస్తాడు. బెదిరించేటప్పుడు జాగ్రత్త అని వూరుకోక పేలుతాడిస్తాడు. ఇట్లా అనేక ఉదాహరణాలివ్వవచ్చు. అవయవ చలన మనేది మానవునకు సహజం. బహిరింద్రియ వ్యాపారంవల్ల మనోభావం వెల్లడౌతుంది. మానవజీవితానికీ అవస్థలకూ రూపం యివ్వడమే నాటకం కాబట్టి నటనకు ఆంగికాభినయము ఆవశ్యకము.

ప్రయోజనం

రంగస్థలంమీద నటుడు అవయవ విన్యాసం చూపకుండా వాచికంద్వారా మాత్రమే భావం వెల్లడించి తేలిక శిలాప్రతిమ మాట్లాడుతున్నట్లు అనిపించి సహజత్వం సమసిపోతుంది. నటుడు తాను ధరించిన పాత్ర ప్రత్యక్షమైనట్లు సమాజకులను భ్రమింపజేయజాలడు. అవయవాలన్నీ కదిలకుండా బిగపట్టితే నటుడుకి ఉత్సాహం చచ్చిపోతుంది. ఒక్కొక్కప్పుడు నటించడమే దుర్భరమౌతుంది. అవయవ విన్యాసంవల్ల ఉత్సాహం కలుగుతుంది. సమాజకులకు భ్రమగొల్పుతుంది. ఇందువల్ల ఆంగిక ఆభినయ ప్రాధాన్యం విస్పష్టము.

ముద్రాదులు

భరతనాట్య శాస్త్రంలో చెప్పబడ్డ హస్తగ్రీవాదులు రూపక ప్రదర్శనానికి ఎంతవరకు ఉపకరిస్తవి? ఈ హస్తాదులు సూక్ష్మంగా ప్రతిపదమునకు అభినయించి చూపే నాట్యాదిలో వుపయుక్తమౌతవేగాని రూపక ప్రదర్శనానికి ఎక్కువగా ఉపకరించవు. “మహారాజా! చూడుచూడు. ఈ మకరందోద్యానము, పిల్ల తెమ్మెరలచేత ఊగులాడుతూ వున్న ననిచిన యెలమావి పూగుత్తుల వుప్పొడి

మొత్తాల్తో....” ఈ వాక్యంలోని ప్రతిపదాన్ని అభినయంతో చూపడం మొదలుపెట్టితే ఎంత అసభ్యంగా నుటుందో వేరే చెప్పనక్కరలేదు. కాని వాచికం లేకుండా మూగాభినయం ద్వారా వెల్లడించవలసి వచ్చినప్పుడు యీ ముద్రాచులు సహాయకారులవుతవి. ఉదా: హెచ్చరికకు వేలు బెదరించడమే.

ప్రమాణం

ఈ ఆంగికాభినయానికి ప్రమాణమేమిటి? పురాణాలలోగాని, చరిత్రలలోగాని భలానాన్యక్తి యీ విధంగా, ఈ యీ సమ సూలలో యిట్లా నడిచేవాడని వ్రాసిలేదే మరి ఎట్లా? దీనికి లోకమే ప్రమాణము. నటుడు లోకంలోని జనులు ఆయా అవస్థలలో, కరచరణాదులను ఎట్లాకదులుపుతారో బాగుగా గుర్తించాలి. అట్లా గుర్తించి ఆయా విన్యాసాలను శ్రద్ధగా అభ్యసించి, తనవి చేసుకొని రంగంమీద వాటిని ప్రదర్శించాలి. ఇందుకు భరతాచార్యుని శ్లోకం: ‘నానా కలః ప్రకృతయః శీలే నాట్యం ప్రతిష్ఠితం, తస్మాల్లోక ప్రమాణం హి జ్ఞేయం నాట్యం ప్రయోక్తృభిః.’

సహజంగా మానవుని వైఖరి సంతోషంతో
 వున్నప్పుడు ఒకవిధంగానూ, దుఃఖంలోవున్నప్పుడు
 ఒకవిధంగా నూపుంటుంది. నిలుచుండడం, నడ
 వడం, చేతులు మొదలైనవి కదపడం యీ అవస్థ
 లకు అనుగుణ్యంగా వుంటుంది. (ఉదా.) దుఃఖంలో
 వున్నప్పుడు చేతులతో ముఖం కప్పకోవడం
 యిత్యాదులు. పతి అవస్థకు అవయవ విన్యాసం
 మారుతూవుంటుంది. ఈ మార్పును సూక్ష్మంగా
 నటుడు పరిశీలించాలి. ఇంకో చిత్రమేమంటే ఒకే
 అవస్థలో భిన్న భిన్న వ్యక్తులు భిన్న భిన్న రీతులుగా
 వర్తిస్తారు. వారి కరచరణాది అవయవ విన్యా
 సమే వేరుగా వుంటుంది. ఆయా పాత్రల శీలాన్ని
 బట్టి, దేశకాల మతములనుబట్టి యీ మార్పు
 వస్తుంది. హిందువులు 'నమస్కారము' అంటూ
 చేతులు జోడిస్తారు. క్రైస్తవులు ఒకరొకరిచేతులు
 కలుపుకుంటారు. ముస్లింలు వంగి ఒకచేతితో
 నమస్కరిస్తారు. శిష్యులు గురువును, దేవాల
 యంలో భక్తులు దేవునకు నామాన్యంగా సాష్టాంగ
 పడతారు. అదే నేటి యువకులు దేవునిముందర
 చేతులు జోడించడంమట్టుకే చేస్తారు. స్త్రీలు
 సాష్టాంగపడరు. ఇట్టి భిన్న భిన్న సంప్రదాయాలను
 జాగ్రత్తగా నటుడు పరిశీలించాలి.

ఒకేవ్యక్తి యితరులతో మాట్లాడేటప్పుడు
 యితర వ్యక్తులనుబట్టి అతని కరిచరణాది అవయవ
 విన్యాసం మారుతుంటుంది. భార్యతో మాట్లాడే
 టప్పుడు వేరు, సంతానంతో మిత్రులతో
 మాట్లాడేటప్పుడు వేరువేరు విధంగా మానవుడు
 ప్రవర్తిస్తాడు. ఇట్లానే అధికారిముందు చేతులు
 నలుపుకునే ఉద్యోగి తన క్రిందివానితో అతి
 దూరాగా మాట్లాడుతాడు. అవయవాల కదలిక
 కూడా అట్లానే వుంటుంది. రాజుముందు సేవకుని
 ప్రవర్తన, అసేవకుని మంత్రిముందు ప్రవర్తన
 భేదిస్తాయి. ఇట్లానే యితరములు ఊహ్యములు.

హస్తాభినయము

మానవుడు మాటలు నేర్వని కాలంలో ఒకరి
 అభిప్రాయాలను ఒకరికి తెలియజేయడానికి కొన్ని
 సంజ్ఞలను ఉపయోగిస్తూండేవారని ఊహించ
 వచ్చు. అవికూడా హస్తాలద్వారా అయివుండే
 వచ్చు. కాలక్రమేపీ మానవుడు భాషను నేర్చు
 కుని తన భావాలను తద్వారా వెల్లడిస్తూ
 సంజ్ఞలను తగ్గించుకున్నా వాటిని పూర్తిగా విస
 రింపలేకపోయాడు. వాచికంచ్యారా వెల్లడించ
 లేని భావాలను ఎవరికీ వినిపించకుండా తాన
 ఏ ఒక్కరికో తెలియచేయ తలచినప్పుడు యిది

మనుష్యునకు అశ్వంతావశ్యకాలై పోయినాయి,
అందుకనే నేటికీ వాటిని అంటిపెట్టుకునే ప్రన్నాడు
మానవుడు.

ఒక్కొక్క భావానికి దేశ కాల పాత్రలను
బట్టి వేరు వేరు సంజ్ఞలు ఏర్పడ్డాయి. ఒక సంజ్ఞ
ఒక దేశంలో, ఒక కాలంలో ఒక భావాన్ని
స్ఫురింప జేస్తుండేది. ఆ సంజ్ఞ మానవులు తెలిసి
ఆరంభించిందే కాని ఏ శాస్త్రకారుడూ ఏర్పర
చింది కాదు. ఇట్లా ప్రజలలో వ్యాప్తి అయివున్న
సంజ్ఞ లన్నిటినీ భరతముని క్రోడీకరించి తన
నాట్య శాస్త్రంలో రాశాడు. ఒక్కొక్క సంజ్ఞ
ఏ యే భావాలకు గుర్తోకూడా వెల్లడిస్తూ వీటిని
పభాగించి, హస్తాలని, గ్రీవాలని ఆయా అవయ
వాలనుబట్టి వాటికి నామకరణం చేశాడు. ఇవి
నాట్యంలో ఎక్కువ ఉపయుక్త మౌతాయి.
రూపక ప్రదర్శనంలో ఆవశ్యక మైచోట్ల తప్ప
ప్రతిపదాభిన్నయం చేస్తే అసభ్యంగా వుంటుంది.
అనావశ్యకమని నటులు వీటిని నేర్వకుండా వుండ
రాదు. నాట్యకత్తెకు కావలసినవివరాలు, అభ్యాస
పాటవం అక్కరలేదుగానీ వీటి పరిచయం అవసరం.

నేటి మన యువకు లెందరో నాట్యప్రదర్శన
నంలో వీటిభావం తెలియడం లేదంటున్నారు.

నాట్యశాస్త్ర పరిచయం వుంటేనే తెలుస్తాయంటారు. ఈ తెలియకపోవడ మనేది చాల కాలం నుండి వస్తూనే వుండవచ్చు. ఈ ప్రజానీకాన్ని నాట్యశాస్త్రం చదువుకోమని ఆజ్ఞాపించలేము. వారికి తెలిసేటట్టు చేయడమే నటుని కర్తవ్యము. నాట్యశాస్త్రంలో యీహాస్తం యీ భావాలను సూచిస్తుందని రాశేవుంది. వాటిని టినీ పరిరీలించి యీ కాలంలో ఏ హాస్తం ఏ భావానికి సంజ్ఞారూపంగా లోకంలో ప్రయోగింపబడుచున్నదో తెలుసుకుని, కొత్తవాటిని మానవజీవిత పరిశీలనవల్ల సృష్టించుకుంటే యీ అగమ్యగోచరమనే వాడు భరతనాట్యానికి పోతుంది.

(ఉదా)—— అరాశహస్తం;;- బొటనవ్రేలు, చూపుపవ్రేలు వంచి తక్కినవి చాచి వెల్లకిలా పట్టితే అరాశహస్తమౌతుంది. ఇది మంచినీటికి సంజ్ఞ. లోకవృత్తంలో, బౌపాసన పట్టేటప్పుడూ, దేవతాతీర్థం పుచ్చుకునేటప్పుడూ యిది ఆచరణలో వుంది.

త్రిశూలహస్తం:— బొటనవ్రేలు, చిటికిన వ్రేలు మూసి మధ్యవ్రేలు తెరిచితే త్రిశూలహస్తం. ఇది త్రిశూలానికి మూడుసంఖ్యగూ

సంజ. త్రిమూలం యీ హస్తాకారంలోనే వుంటుంది. చూడో సంఖ్య చూపదలచితే యిట్టే లోకంలో చూపుతారు.

నేత్రాలు

“చక్షుభ్యాం దర్శయేద్భావం” అని భావ ప్రదర్శనానికి నేత్రముకే ప్రాధాన్యం యిచ్చారు పూర్వలాక్షణికులు. “Face is the Index of the mind” అన్నారు పాశ్చాత్యులు. మానవుడు తన భావాలను ఎంత దాచుకో తల్పినా ముఖం, అందులో ముఖ్యంగా నేత్రం, పట్టిస్తుంది. కోపం వచ్చినప్పుడు నేత్రం రక్తారుణం తాలుస్తుంది. ఆ భావాన్ని ఎంత దాయదలచినా లాభం లేదు. ఇంకా ప్రేమ కళ్లలో తోణికినలాడుతుంది. ప్రియుని దర్శనం కల్గినప్పుడు ప్రియురాలి నేత్రాలు పట్టిస్తాయి. భావమును చక్కగా స్ఫురింపజేయటానికి నేత్రా లెంతో ఉపయుక్తము లైనవి.

నిండుగా విప్పితే భావం వేరు, సగం విప్పితే దృష్టులలోకూడా భేదా లున్నాయి. ఓరగంట చూడటం మొలైనవి. ఈ దృష్టిభేదాలు కూడా నాట్యశాస్త్రంలో విశదీకరింపబడ్డాయి. వీటిని

నటులు అతి జాగ్రత్తగా అభ్యసించి ఉపయోగించాలి.

గ మ నం

నడకలో అనేక భేదాలున్నాయి. దేశకాల పాత్రలనుబట్టి యీ విభేదాలు స్పష్టంగా చూపాలి, 'అడుగులు తడబడ' నడక వేరు, రాజు నడిచే విధం వేరు. సేవకుడిది వేరు. మామూలు మనుష్యుడే భిన్నభిన్నావస్థలలో భిన్నభిన్న విధాలుగా నడుస్తాడు. ఉదా:-దూరం నడిచినవాడు కాళ్ళీడ్చుకుంటూ నడుస్తాడు. సంతోషంతో వున్నప్పుడు ఒక విధమైన దృఢాగా నడుస్తాడు. ఇట్టి భేదాలను నటుడు లోకవ్యవహార పరిశీలనవల్ల నాట్యశాస్త్రం ద్వారా అభ్యసించి అలవర్చుకోవాలి.

వీటి అన్నిటిలోకీ చిత్రమైనవి అధిరోహణావరోహణలు. సామాన్యంగా సంస్కృతరూపకాల్లో '(అని యిరువురును ప్రాసాదావరోహణము నటించురు)' ఇట్టి అభినయం కవులు రాస్తుంటారు. పాశ్చాత్య రంగాలమీద మిద్దెలు, మేడలు, వాటికి మెట్లు కృత్రిమంగా ఏ కొయ్యతోనో నిర్మించడం వల్ల అధిరోహణావరోహణలు సులభం. కాని భారతీయ నాట్యరంగంమీద అట్టి రంగపరికరాలు పూర్వులు ఉపయోగించలేదు. నేడు పునః ఉపయోగించే అవకాశాలు లేవు. నేటి నటులు యీ

నాటకా లాడినా యీ అభినయం తెలియక, ముందుకు రెండడుగులు వేసి 'ఓయి! ఇదే ఆ మకరందోద్యానము' అని అంటున్నారు, కూచి పూడి భాగవతులలో కీ. శే. చింతా వెంకట్రామయ్యగారు యిట్టి నడక చూపేవారు. అన్ని నాటకాలలోనూ నారదవేషం వేసేవారు. వారు నారదుడుగా రంగస్థలంమీదకు వస్తుంటే భూమి మీద నడచి కాకుండా మేఘాలనుండి క్రిందకు దిగివస్తున్నట్టు అనిపించేది. నిష్క్రమించినప్పుడు ఆకాశంలోకి ఎగురుతున్నట్లు అనిపించేది. ఈ ఆకాశ గమన ప్రదర్శన విధానం నాట్యశాస్త్రంలోవుండక పోదు, ఇట్టి నడకలు అనేకం అందులో వున్నాయి. నటుడు వీటిని అభ్యసించి లోకవృత్తానికి అనుగుణంగా ప్రదర్శించాలి.

భంగిమం (Pose)

హస్త, గ్రీవాదుల సముదాయక ప్రదర్శనమే భంగిమము. శరీరావయవాలు తగు సామ్యము పొందినప్పుడు భంగిమము దృశ్యమానమౌతుంది. లేకుంటే అసహ్యంగా వుంటుంది. బాణ సంధాన భంగిమం ఉదాహరణగా తీసుకుందాం. రెండు పాదాలూ దగ్గరగా వుంచి ఎవరూ అస్త్రం సంధించరు. ఒక కాలు ముందుకు, ఒకటి వెనుకకు పెట్టుతారు. ఎడమచేతితో విల్లు, కుడిచేతితో

నారీ పట్టుకుంటారు. దీనికి భిన్నంగా భంగిమం పట్టితే సంధానం పొసగదు. ఇట్టి అవయవ సామ్యం నటుడు చూచుకోవాలి.

ఒక్కొక్క నటుడు ఒక్కొక్క భంగిమంలో అందంగా కనిపిస్తాడు. కొందరు పార్శ్వభంగిమంలో (Side Pose) లో అసహ్యంగా వుంటారు. అట్టివి నటుడు పరిశీలించి నర్జించాలి.

నే టి న టు లు

చేతులు యిష్టం వచ్చినట్టు త్రిప్పడం, బారలు చాచడం మొదలగు అవలక్షణాలు ఎక్కువై నాయి.

‘పాతాళమున కేగి’ అంటూ ఆకాశంవైపు చూపించే నటు లున్నారనడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. ప్రవేశ నిష్క్రమణాదుల విషయం బొత్తుగా శ్రద్ధ వహించడం లేదు. భంగిమాలు అసహ్యంగా ఉంటున్నాయి. ఎవరోచేసిన అభినయాన్ని అనుకరించ బోయి బోర్ల పడుతున్నారు. ఒక శరీరానికి అనువైన భంగిమం యింకొక శరీరానికి అనువుకాకపోగా అసహ్యంగా వుంటుంది. ఈ విషయాలలో మన నటులు చాలా శ్రద్ధవహించాలి. నాట్యశాస్త్ర రీతులు పరిశీలించాలి. లోకవృత్తం గుర్తించాలి.

వా చి కం

కవి విరచిత గద్య పద్య గేయాలు పఠించడం
ద్వారా రసమువ్యక్తీకరించడం వాచికాభినయము.

అ వ శ్య కం

సామాన్యంగా, ~~మూల~~ ^{మూల} గవారుతప్ప మిగతా
మానవులంతా తమ దైనందిన చర్యలలో తమ
భావాలను భాషద్వారా వ్యక్తీకరిస్తుంటారు. మాన
వునకు మాట్లాడ మనేది ప్రకృతిసిద్ధమైపోయింది.
ఒక నియమంగా పెట్టుకుంటేతప్ప మాట్లాడకుండా
వుండ లేడు. ఏనో ప్రత్యేకపరిస్థితులలో మాత్రమే
మానవుడు మూకీభావంవహిస్తాడు. (ఉదా.) అలిగి
నప్పుడు, మూతి ముడుచుకుని మాట్లాడకుండా
కూర్చుంటాడు. దీన్నిబట్టి బెల్లంకొట్టినరాయి
సామెత వచ్చివుంటుంది.

మానవుని ప్రకృతినీ, జీవితాన్నీ ప్రతిబింబింప
చేసే రూపకప్రదర్శనంలో వాచికం లేకపోతే
మూగవారి సంభాషణలావుండి తుదకు పరిహాసా
స్పద మొందుతుంది. వాచికాన్ని బహిష్కరిం
చిన నాట్యసంప్రదాయాలే కథాకళి వగైరా.
అవి ప్రజకు అర్థం కాకపోవడంలో ఆశ్చర్యంలేదు.

వాచికానికి బదులు ఆ సంప్రదాయంలో కొన్ని సంజ్ఞలు ఏర్పరచుకోవలసిరావడం అవి ప్రజకు అర్థంకాకపోవడం కథాకళి చూచినవారికి విదితమౌతుంది.

ఇంతేగాక సభికులకు ఆపాత్ర ప్రత్యక్షమైనట్టు అనిపించాలంటే వాచికం ఎక్కువ ఉపయోగకారి అవుతుంది. వెంటనే సభ్యులను నమ్మించడం తేలిక.

గ ద్య ప త నం

సాధారణంగా మనుష్యుడు మాటలే ఎక్కువగా ఉపయోగిస్తాడు. ఏదో సంతోషసమయంలోనో, హృదయవేగం అమితమైనప్పుడో పద్య గేయాలు మానవునిలో పుట్టుతాయి. మామూలు పరిస్థితిలో గద్యమే మాట్లాడుతాడు. అయితే స్థితిని, అవస్థనుబట్టి ఉచ్చారణలో భేదంవుంటుంది. ఒక్క 'రా' అనే మాట తీసుకుంటే, రాజు 'రా' అని సేవకుని పిలిచినట్టుగా సామాన్యుడు ఉచ్చరించడు. ఆ రాజే దీనావస్థలో యింకోమాదిరిగా శృంగారిరసమగ్నుడైనప్పుడు యింకో మాదిరిగా 'రా' అనేదానినే ఉచ్చరిస్తాడు. నటుడు ఆ ఉచ్చారణలోని స్థాయిలన్నిటినీ శ్రద్ధగా గమనించి అభ్యసించి అనుకరించాలి.

కవి రాసిన గద్యమును స్పష్టంగా ఉచ్చరించాలి. మాటలనుగాని, అక్షరాలనుగాని మింగి వేయరాదు. సభ్యుల కందరకూవిస్పష్టమయ్యేటట్లు వినిపించాలి. అయితే ఒక సందేహం రావచ్చు. తన వ్యక్తిత్వాన్ని చంపుకోవలసిన నటుడు తన కంఠస్వరాన్ని మార్చుకుని కృత్రిమస్వరం తాలూకాలా లేక సహజ ధ్వనితో మాట్లాడాలా అని ఎంత ప్రయత్నించినా కృత్రిమస్వరం కృత్రిమస్వరమే. నటుడు ఎక్కడ కాసంత అపజయం పొందినా కృత్రిమత్వం బయల్పడి అసహ్యంగా తయారవుతుంది.

వాచిక పఠనంలో మాటల విసుగుతో అతిజాగ్రత్త వహించాలి. లేకుంటే 'రాముని తోక పివరుం డిట్లనియె' అనే పద్ధతిలోకి దిగుతుంది. ఈ విషయాలలో నేటి మన నటులు శ్రద్ధ చూపక పోవడం అతిశోచనీయం.

స్వ గ తం

స్వగతం నాటకాలలో వుండవచ్చునా లేదా అనే విషయం అటుంచి నటుడు దీన్ని ఎట్లు పఠించాలి అనేది విచారద్దాం. స్వగత మంటే మానవుడు తనలో తాను మాట్లాడుకోవడం. ప్రకృతిలో తనలో తాను పైకి మాట్లాడడు. కాని పాత్ర యొక్క మానసికావస్థను తెల్పేందుకు పాత్రచేత

మాట్లాడించడం కవి సంప్రదాయమైనది. అంటే ఆ మాటలు రంగంమీద పాత్రలు వినరానివి. అట్టి మాటలను మెల్లగా కొంచెం ముఖం పక్కకు పెట్టి సభికులకు చెప్పతూన్నట్లు కాకుండా ఉచ్చరించాలి.

ప ద్య ప త న ॥

పద్యం చదివేటప్పుడు రాగం వుండాలా అక్కరలేదా? రాగము అవసరమైతే ఎంత వుండాలి? మొదలా, చివరా? ఇట్టి ప్రశ్నలు చాలాకాలం నుంచీ మనదేశంలో చర్చింపబడుతున్నాయి. భమిడిపాటి కామేశ్వరరావుగారు రాగంలేకుండా పద్యాలు చదువుతారు. రసయుక్తంగా కొంత వరకు వుంటాయి. అట్టి ప్రయత్నంలో నటుడు కృతకృత్యుడైతే నాటకరంగంమీద చాలా బాగుంటుంది.

అయితే నేటి రంగంమీదేమీ, ఉబుసు పోకకు పద్యం చదివినప్పుడేమీ రాగంతో చదవడం పరిపాపై పోయింది. సంగీతం రానివారు గూడా ఏదో కూనిరాగం తీస్తుంటారు. ఇది కొంత వరకు ప్రకృతిసిద్ధం అయిపోయింది. అయితే నేటి మన నటులు పద్యాలను యిష్టంవచ్చినట్లు చదువుతున్నారు. ఇష్టమువచ్చిన రాగం ఉపయోగిస్తున్నారు. పద్యంమధ్య ఎక్కడబడితే అక్కడ అర్థం

చెడుతుందనైనా పరికించక రాగం ఆలాపిస్తున్నాడు. దీనికి చిన్న ఉదాహరణ.

శా॥ బాలా ఏమని చెప్పవాడ, దమి నిల్వం జాల

(రాగము) లక్ష్మీధాత్రిలో

(రాగం) వాలా (కొద్దిరాగము) యంచు శరీర మెల్ల యలయ - పల్లేశముల్ జూచి (రాగము) ని న్నేలీలం గనుగొందునా

(రాగము) యనుచు నెంతే బాధలందూల, ఈ (రాగము) వేళ గాంచితి రావణాసురుడరా - వే చంద్ర - బింబాధరా! (రాగము కొంత 'ఈ' యనియు 'ఏ' యనియు పాడుచున్నారు.

(సంగీత ఇంద్రసభ)

ఈ పద్యాన్ని నేటి నటులు పఠించే క్రమం అందులోనే యివ్వబడింది. దీనినిబట్టి మన నటుల పఠనావైచిత్ర్యం పాఠకులకు బోధపడుతుంది.

పు న రు క్తి

'పాడిందే పాట' రోత పుట్టిస్తుంది, అసభ్యం గానూ అసహజంగానూవుంటుంది. పునరుక్తి దోషం పెద్ద దోషాలలో ఒకటి. ఈ పునరుక్తి రెండు విధాలుగా నేటి నటుల ఆచరణలో వుంది. ఒకటి

చదివిన పాదమే తిరిగి చదవడం (ఉదా) 'అయినను పోయిరావలయు హస్తినకు అచ్చటి సంధి మాట లెటులున్నను' సాగి పద్యం పూర్తిచేయకుండా, తిరిగి 'అయినను పోయిరావలయు' అని చదవడం. పాండవోద్యోగవిజయ ప్రదర్శనాలలో చాలా పద్యా లిట్లా చదువుతున్నారు మననటులు.

రెండవది పునరుక్తి. సంస్కృతశ్లోకం చదవడం తర్వాత దాని అనువాదం పద్యరూపంలో చదవడం. (ఉదా) శకుంతలలో పద్యాలు.

ఇట్టి పునరుక్తిదోషాలు నటులు దిద్దుకోవాలి,

వ న్సు మో రు

తెలుగుదేశానికి యీ వన్సుమోరు ప్రత్యేక తేమో అనిపిస్తుంది. కొంచెం బాగా పాడగల్గిన నటుని 'వన్సుమోర్' అని తిరిగి పాడించడం తెలుగు సభికుల సర్దా అయిపోయింది. వారి మెప్పు యింకా పొందాలనే తాత్కాలిక కాంక్షకు లొంగిపోయి, తన వ్యక్తిత్వాన్ని చంపుకొని నలుడు తిరిగి పాడుతున్నాడు. ఇది మన రంగానికి తీరని కళంకం. వన్సుమోరులు ఎక్కువైనకొలదీ నాటకం రక్తికట్టడంలేదని అనుకోవలసివస్తుంది. సారంగధరుని కరచరణ ఖండన చేసేముందు భగవత్పార్థనారూపమైన కీర్తనను తిరిగి వన్సుమోరా?

జాలిచే కుమిలిపోవలసిన హృదయాలు నన్నుమోగు
 కోరుతున్నాయంలేరసంస్థానికి చేరలేదని ఒప్పుకు
 తీరాలి. ఇట్లానే మృతినొందిన దశరథుని లేపించి
 మళ్ళీ పాడించారు. ఒక ప్రదర్శనంలో హరి
 శ్చంద్ర వేషంమీద దుష్టబుద్ధి పద్యాలూ ఈల
 పాటలూ, గ్రామఫోను పాటలూ. పాడిమంటం,
 మన నటులు వారి ఆజ్ఞలు శిరసావహించటం
 మన అనాగరికతను వెల్లడిస్తుంది.

గే య ప త నం

అడుగడుగుకు పాటలు రాయడం మన కవు
 లకు మామూలు అయిపోయింది. కాళిదాసు
 మూడునాటకాలలో కలిపి బహు కొద్ది గేయా
 లున్నాయి. మన నటులు గేయాలను యిష్టంవచ్చి
 నట్టు పాడడం మొదలుపెట్టారు. పాట అంతా
 రాగమయం అయిపోయి అందులోని సాహిత్యమే
 తెలియడంలేదు. ఆ రాగమైనా తెనుగుతనం
 కోల్పోయి, ఏ బెంగాలి అనుకరణో అయివుం
 టుంది. పాటలలో హ్రస్వాక్షరాలు దీర్ఘంగానూ,
 దీర్ఘాక్షరాలు హ్రస్వంగానూ ఉచ్చరింపబడుతున్నా
 యి. నాటక పాటలలో సంగీతానికి ప్రాధాన్యం
 తక్కువ. ఇక్కడ కావలసింది ఆ పాటలోని
 భావం తద్వారా రసం. రాగాలాపనకు మూర్ఛ

నాదుల ప్రదర్శనానికి రంగస్థలంమీద తావులేదు. ఆపాట భావానికి, పాత్రపరిస్థితికి అనుగుణంగా కావలసినంత రాగమే ఉపయోగించాలి.

స్వంతకవిత్వం

మన నటులు కవిరచనతో తృప్తిపొందక స్వంతంగాగాని, తమ అభిమాన కవిచేతగాని తమకు కావలసినట్టు రాముంచుకుంటున్నారు. ఇది నాటకకవినే అవమానించినట్టు. ఇంతేగాక రంగస్థలంమీద ఆశువుగా తమకు ఆ నిమిషాన నోటికి వచ్చినట్టు చెప్పి హాస్యాస్పదులౌతున్నారు. దీనికి తమ పార్శ్వ కంఠతా రాకపోవడమే కొంత కారణం. 'ప్రాంప్తకు' అందించలేకపోతే ఏదో ఆ సమయానికి నటులు అనేస్తున్నారు. ఒక్కొక్కప్పుడు ర్యాపర సందర్భాలు కలవక అపహాస్యహేతువుౌతున్నది.

వాచికం - ఆంగికం

ఈ రెంటికీ పరస్పర సంబంధం ఎక్కువగా వుంది. ఒకదాన్నిబట్టి రెండవది నడుస్తుంది. 'అదిగో ద్వారక' అంటూ చేతితో చూపడం సహజం. ఒక్కొక్కప్పుడు వాక్యం నడకనుబట్టి హస్తవిన్యాసం మారుతూంటుంది.

Shakespeare మహాకవికూడా

'Suit the action to the word
the word to the action'

అన్నాడు.

'వాచికం సర్వ వాఙ్మయం' అన్నాడు అభి
నయదర్పణకారుడు. అంటే సర్వవాఙ్మయసారం
వాచికం. బ్రహ్మ దీనిని ఋగ్వేదమునుండిగైకొని
నాట్యవేదం సృష్టించాడు. వాచికంలేని నాట్యం
నాట్యంకాదు. మూగవారి ఆట.

ఆ హా ర్యం

ఆ వ శ్య కం

నటునకు వేషం ఆవశ్యకమా? మామూలు దుస్తులతో రంగం ఎక్కితే వచ్చే నష్ట మేమిటి? సాధారణంగా ధరించే దుస్తులు వేసుకుని 'వెడలె రాజు రవి తేజ మలర' అని చెప్పుకున్నా ఎవరూ ఆ నటుని మహారాజుగా భావించుకోలేరు, సరి కదా, మతి చలించినదనికూడా అనుకోవచ్చు. అందుచేత అభినయానికి అత్యంత ప్రాధాన్యమైన వ్యామోహానికే భంగం వస్తుంది. 'అవస్థానుకరణం నాట్యం' అని పెద్దల నుడి. వేషభూషణాదులుకూడా అవస్థలక్రిందే పరిగణింపబడుతాయి. అందువల్ల నటుడు తాను ధరించే పాత్రకు తగు వేషభూషణాదులను ధరించితీరాలి.

ప్ర యో జ నం

ఇందువల్ల ప్రయోజనం ఏమిటి? సభాసదులను ఆపాత్ర ప్రత్యక్షమైందని భ్రమింపజేయడానికి ఎక్కువగా సహాయకారి అవుతుంది. నటుడు తాదాత్మ్యం వహిస్తానికికూడా ఉపయుక్త

మాతుంది. కొంచెం చురుకైన బాలుడికి మంచి చమ్మిగుస్తులు వేసివదలండి, ఎంత తీవిగా నడుస్తాడో! ఎంత అధికారం చలాయిస్తాడో!

అందాకా ఎందుకు? ప్రతివారి అనుభవం లోనూవున్నదే, బుగ్గన చుక్కా, కాళ్లకు పారాణి పెట్టగానే ఎక్కడలేని సిగ్గు వధువుకు, ఎన్నడూ ఎరగని బెట్టూ అకాలవరుసకూ నచ్చిపడతాయి. మళ్ళీ కంకణనిసర్జనలతో అవి మాయమౌతాయి. ఇదంతా వేషప్రభావం కాదంటారా?

ప్రమాణం

అయితే వేషధారణకు ప్రమాణం ఏమిటి? లోకమే ప్రమాణమని భరతముని సిద్ధాంతీకరించాడు. సరే, సాంఘిక నాటకాలలో లోకాన్ని ప్రమాణంగా తీసుకుంటాము. మరి పురాణ, చరిత్రాత్మక నాటకాలకో అంటే, పురాణాలు, చరిత్రలూ ఆధారాలు. నటుడువాటిని శ్రద్ధగా చదివి వేషం ధరించాలి. (ఉదా,) రామ కృష్ణులు నీలమేఘశ్యామవర్ణం.

అభినయం అవస్థానుకరణం. అందువల్ల పాత్రల యొక్క దేశ, కాల, శీల, వయోరూప, అవస్థలనుబట్టి వేషం ధరించడం ఉచితం. వీటి నొక్కొక్కటి విడివిడిగా చర్చిద్దాం.

దేశం

బుస్సీ వేషధారి ఖద్దరుధోవతులు కట్టుకు రంగం ఎక్కి నేను 'బుస్సీ' నన్నా నమ్మరు. సరిగదా అపహాస్యానికి పాల్పడుతాడు. అట్లే భరతఖండం లోని వివిధ దేశాలలో వేషంలో భేదముంది. పంజాబీవానిని వెంటనే గుర్తుపట్టేస్తాము. బ్రిటిషు ఆంధ్రదేశాన్నుంచి హైదరాబాదు వచ్చి మేర్వాణీ ధరించిన అనేకమందిని వెంటనే గుర్తించడం కష్టమని మనందరకు అనుభవైక వేద్యమే. భరతుడు 'మేనమామల యింటివద్దనుండి అయోధ్యకు వచ్చి నప్పుడు అక్కడివా రెవ్వరూ అతణ్ణి గుర్తించలేక పోయారట. ఇందువల్ల పాత నివసించిన దేశాచారాల ననుసరించి దుస్తులు ధరించాలి,

కాలం

పురాణయుగంలోని అర్జునుడికి, చరిత్రయుగం లోని పృథ్వీరాజుకు ఒకేరకం దుస్తులు పనికిరావు. వారివారి కాలంలో ఆచరణలోవున్న దుస్తులనే ధరించాలి. లేకుంటే సమాజికులను ఆయా కాలాలలోకి తీసుక వెళ్లలేరు. శకుంతల వేషానికి మేజోళ్ళ తొడగడం కళాదేవతకు గొడ్డలిపెట్టు. ఈయిర్ష్య సంవత్సరాలలో ఆంధ్రదేశీయుల దుస్తులలోనే

అనేక మార్పులు కన్పిస్తున్నాయి. వాటిని నటుడు శ్రద్ధగా పరిశీలించాలి.

శీ ల ౦

దుస్తులనుబట్టి మనము సామాన్యంగా వ్యక్తి శీలాన్ని ఊహిస్తుంటాము. మన ఊహలుకూడా చాలాభాగం సత్యమవుతూవుంటాయి. డాబుగా దుస్తులు ధరించేవాడు సామాన్యంగా ఉంటాడని. సరుకు తక్కువ. గాంధీజీ చూడండి. 'కొల్లాయి గట్టితే నేమి' 'నాల్గువేదాల సార మెరిగిన పిలక', వేషాన్నిబట్టి సామాన్యంగా సంసారిణిని, వేశ్యను గుర్తుపట్టగలము. మధురవాణి, సత్యభామ, రుక్మిణి. ఈ ముగ్గురిని ఉదాహరణగా తీసుకుందాం. మధురవాణి వేశ్య. దాని అలంకరణమంతా విటులను ఆకర్షించేదిగా వుండాలి. ఇక రుక్మిణి మహాపతివ్రత. మరోవాక్కాయాలతో కృష్ణునే దైవంగా పూజించేది. భక్తితో తన భర్తప్రేమను ఆకర్షించాలని తలచేది. సత్యభామకూడా మహాపతివ్రతే. కాని ఆమెలో భక్తికంటే ప్రేమ ఎక్కువ. సౌందర్య గర్వి. భర్త తన ఒక్కతెకే వశు డవ్వాలనే ఆశయం. ఈ యిద్వారి వేషధారణలోను విస్పష్టమైన భేదం కన్పించాలి.

మధురవాణి వేషంలా సత్యను తయారుచేయడం మహాదోషం. ఇట్లే తక్కిన పాత్రల శీలాన్ని

బట్టి వేషం ధరించాలి కాని, సమాజకుల తృప్తి
కొరకో తమ తృప్తికొరకో యిష్టంవచ్చినట్లు వేషం
వేయరాదు.

వ య స్సు

పాదుకాపట్టాభిషేకంలో 40 ఏండ్ల రాముని
చూసేసరికి ఆశ్చర్యం వేస్తుంది. 'చెక్కు టద్దాలూ
లేవు, నిగనిగలూ లేవు.' సీతాకళ్యాణంలోనూ
యింతే. ఆ ఆంబోతులాంటి నటుణ్ణి బాలు డను
కోమనటం మన సభికులను అవమానించడమే. అభి
మన్యుడు భారతయుద్ధంనాటికి 12 ఏండ్ల బాలుడు.
అతని వీరత్వానికి ప్రకాశత తెచ్చిపెట్టింది అతని
బాలకత్వమే.

ముసలి వేషం ధరించేటప్పుడు వృద్ధునకు తగిన
ముడుతలు కన్పించేటట్టు చూచుకోవాలి. మంచి
నిండుయశావనుని మొహాన తెల్లటి గడ్డం, మీసం
హాస్యాస్పదంగా వుంటాయి. రసానుభూతికే భంగం
వాటిల్లుతుంది.

రూ పం

చేమకూర వేంకటకవి అర్జునుణ్ణి 'చామనచాయ
మేనువాడు' అని వర్ణించాడు. అట్టి చామన
చాయ మేని అర్జునుడు తెలుగునాటకరంగంమీద
యింతవరకూసాక్షాత్కరించలేదు. అక్కరుముక్కు

మీద పుట్టుమచ్చ వుందని చరిత్రకారులు... ..
 లోకంలో ప్రసిద్ధమైన రూపాలు యింకెన్నో
 వున్నాయి. ప్రజాహృదయాలలో అట్టిప చాలా
 నాటుకుపోయాయి. ఆపాతల రూపాలను పరిశీ
 లించి వేషం వేసుకోకపోతే యిదేమి యముడురా
 అని ప్రజ పులుక్కున అంటారు.

అవస్థ

మానవుడు తన దైనందిన జీవితంలో అనేక
 రకాలైన దుస్తులు ధరిస్తూవుంటాడు. ఉద్యోగ
 రీత్యా కచేరీకి వెళ్ళేటప్పుడు ధరించే దుస్తులు
 వేరు. సాయంకాలం క్లబ్బుకు వెళ్ళేటప్పుడు వేరు.
 ఇంట్లో నిద్రించేటప్పుడు వేరు. పండుగనాడు
 ధరించేవి వేరు. సంతోషంగా వున్నప్పుడు ధరి
 చేవి వేరు. విచారంగా వున్నప్పుడు వేరు. అంటే
 మానవుడు తన అవస్థ ననుసరించి దుస్తులు ధరి
 చడం ప్రకృతిలో సహజం.

విరహి, పశ్చాత్తపుడు అయిన దుష్టాంశుణి
 'ముస్తాబుచొప్పుల మూలమట్టుగ ద్రోసిపుచ్చుటమై
 చిన్నవోయియుండ' అని 'కాళిదాసు' వర్ణించాడు.
 ఇట్టి అవస్థనే షేక్స్పియరు,

'A lean cheek which you have not
 A blue eye and sunken which you have

not.....a beard neglected which you have not.....and everything about you demonstrating a careless desolation.' అన్నాడు.

నటుడు పైవిధంగాలేక చక్కగా అలంకరించు కుని రంగంమీద 'హా చెలియా! నీకొరకు బెంగ పెట్టుకొని పూచికపుల్లనైతి నే, మధురపదార్థాలు విషతుల్యములైనవే, మంచి దుస్తులు కండ్లకు ముండ్లు అయినవే.' అని ఆరింభిస్తే రసాభాసై హాస్యానికి పాల్పడతాడు.

నేటి మన తెలుగునటులు యీ భేదాలను పాటింపకపోవడం మహాదోషము. అంతఃపురంలో భార్యతో సరససల్లాపాలప్పుడుకూడా బండెడు ఆయుధాలతో తయారవడం ఎందుకో! మన్మథుడి కుత్తుక కోయడానికా? రాణీగారు అలిగితే ఆత్మ హత్య చేసుకుంటానని బెదిరిస్తానికా?

అనస్థకు అనువైన దుస్తులు రూపం అమర్చు కోకపోతే అపహాస్యానికి తావు దొరుకుతుంది. నటులు యీ విషయం బహుశ్రద్ధ వహించాలి.

ఋషిప్రాత్రములు - నారమడు

ఆధునిక నాటకరంగంమీద ఋషిప్రాత్రలను పెంటపాడు బైరాగులలా తయారుచేస్తున్నారు.

ఎనడిముఖంలోనూ కళాకాంతులు వూడవు. గడ్డముంటే మీసముండదు. మీసం వుంటే గడ్డముండదు. ఋషులంతా తపస్సంపన్నులు. వారి నిట్లు ప్రదర్శించడం మహాపరాధం. నారదుడు బ్రహ్మచారి. కాని మన రంగంమీద పూలరంగడిలా కన్పిస్తాడు. బజారులోని పువ్వులన్నీ ఆయనకే చాలవు. ఇట్టి అసభ్యా లన్నీ యికనైనా నటులు మానుతారని మా నమ్మకం.

పుష్పాలంకరణ

రంగమీద కృత్రిమ పుష్పాలను ధరించాలా? సహజ పుష్పములను ధరించాలా? ఈ రెండు వాదనలకూ బలీయమైన ప్రతిపత్తులే వున్నాయి. నాటకం కళ కాబట్టి కృత్రిమ పుష్పాలను ధరించి అవి సహజమైన వని భ్రమింపజేయాలంటారు ఒకరు. నిర్జీవమైన వాటిని భ్రమింపజేసేట్టు నిర్మించడమే అసంభవం. కాబట్టి అసలు పుష్పాలు వుండాలంటారు రెండవవారు. ఏదైనా అసలు కావలసింది సభికులకు పుష్పాకృతి. దాని రూపం సహజంగా వుండేటట్టు పుష్పాన్ని తయారుచేసినా వాసన ఎక్కడనుండి తెస్తారండీ? ఏనాయకుడో, నాయికో, 'యీపుష్పపరిమళం మత్తులో విరహం భరించలేను' అని అన్నప్పుడు ఆభావం సభికుల మన

స్సులో నాటడానికి వాసన అవసరం. కాక, సహజంగా రచించే శక్తి ఎంతమందికివుంది? శతాబ్దానికి ఒక్కడు కూడా పుట్టడంలేదు. అట్టి చిత్రకారుడు పుట్టితే ఆదరించడం సంభావనీయమే లేనినాడు చక్కగా సహజ పుష్పాలన లంకరించుకోవడం ఉత్తమం.

సారాంశం

‘అవస్థానుకరణం నాట్యం’ కాబట్టి పాతల దేశ, కాల, శీల, వయో, రూప, అవస్థలనుబట్టి దుస్తులు ధరించడం ఉత్తమం.

సాత్త్వికం

సత్త్వములనగా హృదయంలో ఆవిర్భవించిన భావములు. వీటిని ద్యోతకము చేయడమే సాత్త్వికాభినయం. నటుడు పాత్రల యొక్క సుఖదుఃఖాది రసములను భావించి, తన్మయీ భావము పొంది, వాటిని ద్యోతకంచేస్తూ, సామాజికుల హృదయాలలో ఆయా భావములను మేల్కొల్పుడం సాత్త్వికాభినయ మనిపించుకుంటుంది.

క॥ పరగత సుఖదుఃఖాదుల

నరయగ భావించియట్ల యలరుట సత్త్వస్ఫుర

ణము తద్భవభావము

లరయగ సాత్త్వికములయ్యె నవియెట్లన్నన్.

(కావ్యాలంకార చూడామణి)

“విభావానుభావవ్యభిచారి సంయోగాద్రీ
నిష్ప్రతిః” అనుటవల్ల సభికుల హృదయాలలో
అణగియున్న రసములను విభావానుభావవ్యభి
చారీ భావముల సంయోగమువల్ల నటుడు ఉద్ది
క్తము చేయవలె.

అప్పుడు సామాజికులు రసానుభూతినిపొంది,
తద్వారా బ్రహ్మానందం అనుభవించగలుగతారు.
ఇట్లా సభికులలో రసానుభూతి కల్పించే భావాలను
గురించి, నటుసప్రక్రియను గురించి విచారిద్దాం.

విభావం

“భావపోషకము విభావము” అంటే నాయక,
నాయికాది పాత్రలవర్ణన. ఇది రెండువిధాలు
(1) ఆలంబనం. (2) ఉద్దీపనం. శృంగార
రసము నాయికా నాయకులు; రౌద్రమునశత్రువు
యిత్యాదులు, ఆలంబనము. శృంగారమునకు
ఉద్యానమలయానిల చంద్రాదులు ఉద్దీపనాలు.

అనుభావం

“భావసంసూచనాత్మకమగు వికారము అను
భావము.” రతి, హాసము మొదలగు స్థాయిభావ
ములను ముఖవికాసము, భ్రావిక్షేపము రోమాం
ములచే సూచించడం అనుభావము. వీటినన్నిటి
కనీ ప్రమాణము లోకము. వీటిని ద్యోతకం
చేయడం నటునివిధి. కోర్ధ మావిర్భవించినప్పుడు
కండ్లు ఎర్రపడుతాయి. నాసాపుటములు విశాల
మౌతాయి. పెదవి కొరుక్కుంటాడు. చెక్కిళ్లు
ఎర్రపడతవి. ఇట్టి లక్షణములు నటుడు తన

ముఖంలో ప్రదర్శించినప్పుడు సమాజకులు కోపంతో కూడిన పాత్రను చూడగల్గుతారు. ఇట్లే ప్రతిరస మునకు లోకవృత్తాన్ని పరిశీలించి నటుడు ఆయా ప్రక్రియలను అభ్యసించి ప్రదర్శించాలి.

భా వం

“ సుఖదుఃఖాదిజనితవాసనారూప భావక మనోవికారము భావము”. నాటకప్రదర్శనములో పాత్రల సుఖదుఃఖాదులను అనుభవించుటచే ఉద్భవించిన మనోవికారము భావము. ఇట్టి మనోవికారమును సమాజకులలో కల్పించుటే నటుని ధర్మము.

సాత్త్వికములు

సాత్త్విక భావములు 8. (1) స్తంభము లేక నిశ్చలరపాటు. అంగములన్నీ ఏ పనీచేయకుండా వుండడమే స్తంభము. హృదయశోకవిస్మయ విషాద రోగములను ప్రదర్శించడానికి యిది ఉపయుక్తమౌతుంది. (2) ప్రళయము అనగా స్మృతితప్పుట. శ్రీమ, మూర్ఛ, మద, నిద్ర, అభిఘాత, మోదాదులందు ప్రళయము ఆవిర్భవిస్తుంది. నిశ్చేష్ట నిష్కంప, శూన్యజడకృతి, దాబ్బుటవలననుభూమిపై పడుటవల్ల యిది అభినయంపవలెను.

(3) వైస్వర్యము లేక గాఢనికము, భయము, హర్షము, రోషము, స్పర్శ, జర, రోగములందు స్వరం కంపిస్తుంది, వీటిని ప్రదర్శించవలసినప్పుడు నటుడు కంఠస్వర భేదం చూపాలి. మాట పెగలక పోవడం ద్యోతకము చేయవలెను.

(4) రోమాంచము లేక గగుర్పాటు, స్పర్శ, భయ, శీత, హర్ష, కోరిక, రోగములందు రోమాంచము ఆవిర్భూతమగును.

(5) అశ్రువు లేక కన్నీరు. శోకము, రెప్ప వాల్చక చూచుట, ఆనందము, కోపము

(6) కంపము:-భయ హర్ష, రోష, స్పర్శజరా రోగములందు కంపముగల్గును. ధ్వనికంపము, శరీరకంపము, కోపించుట, బెదిరించుట మొదలగు వానిచే యిది ప్రదర్శితము.

(7) వైవర్ణ్యము లేక వెల్లదనము, శీత, కోరిక, భయ, శ్రమ, రోగములందు వైవర్ణ్యము పుట్టుతుంది. ముఖకవళికలనుమార్చుట, నాడులను బిగబట్టుటవల్ల వైవర్ణ్యము ప్రదర్శింపవలెను.

(8) స్వేదము:-క్రోధము, భయము, హర్షము, లజ్జ, దుఃఖము, శ్రమ, రోగము' తాపము, వ్యాయామములందు స్వేదముపుట్టును. చెమట తుడుచుకొనుట, విసనకరణో విసరుకొనుట, గాలిని

కోరుట మొదలైన ప్రక్రియలచే స్వేదమును ప్రదర్శింపవలెను.

ఇవిగాక వ్యభిచారీభావములు 32 గలవు. ఇందున్న అలంకారశాస్త్రాలలో నిరూపింపబడ్డాయి. వీటిని నటులు చక్కగా గ్రాహ్యము చేసుకోవాలి. వీటిని స్పటికీ మూలాధారమైన లోకవృత్తాన్ని పరిశీలించి అభ్యసించాలి. అయితే పరిశీలనా అభ్యాసము ఎంతవున్నా నటునకు తాదాత్మ్యం నహించే శక్తి లేకపోతే తక్కినవి అంతగా ప్రయోజనకారి కాజాలవు ఇందులోనూ ఒక్కొక్క నటునకు ఒక్కొక్క రసము ప్రదర్శించే శక్తి మాత్రమే వుంటుంది. ఒకడు శృంగార మభినయించడంలో దిట్టగా వచ్చు రౌద్రరసమును అతడు బాగా ప్రదర్శించ లేకపోవచ్చు. అందువల్ల నటుడు నా శక్తిని అంచనా వేసుకొని తనకు తగిన వేషం ధరించడం ఉత్తమం.

సాత్వికాది భావాలు, శృంగార వీరాది నవంసాలు స్థూలదృష్టితో స్వీకరించాలి. పాతల గుణగణాలు పరిశీలించి అభినయించవలసింది ఒకటే రసమైనా అభినయంలో తేడా వుంది. ఆకారంలోనూ శీలంలోనూ ప్రతివ్యక్తి కోరికలూ భేదం వుంటుంది. ఆయా పాతల శీలాగుణాన్ని అభినయించాలి. (ఉదా) దుఃఖం కలిగిన ప

ధీరుడు దిగమింగుకుంటాడు. భీరుడు బావురుమని
 వడుస్తాడు. ధీరుడు శృంగారరసంలో గంభీరంగా
 తన భావాలను వెల్లడిస్తాడు. నీచుడు వెకిలిచేష్టలు
 చేస్తాడు. ఇట్టి సూక్ష్మభేదాలను పరికించాలి.

ధీరులలోనే ఆయా వ్యక్తులను బట్టి అవస్థలలో
 భేదం వుంటుంది. దుష్స్వంతుడు, రాముడు,
 అజుడు వీరు మువ్వరూ ధీరోదాత్తులే అయినా వీరి
 అవస్థా పరిమాణంలో చాలా భేదం వుంది, వీరు
 ముగ్గురూ భార్యావియోగ దుఃఖితులే. ఈపాత్రలు
 ధరించే నటులు విప్రలంభమునే అభినయించాలి.
 ఈ ని యీ మూడు అభినయాలలో చాలా భేదం
 వుంది. అజునకు యీ ప్రపంచంలో ప్రేమకు
 వించిన వస్తువు లేదు. తన జీవితంకూడా ప్రేమకు
 తా నినయే అని తలచేవాడు. భార్యావియోగం
 కలిగింది శాపవిమోచనం కలిగి ఆమె దేవలోకం
 చేరింది. ఇక అజునకు ఈ ప్రపంచంలో తాను
 జీవించి వుండనలసిన అగత్యం ఏమీ లేదు.
 ప్రేమ పినా అతనికి యీ ప్రపంచం లేదుకాబట్టి.

రాముని విషయంలో అట్లాకాదు. సీతయెడ
 ఎంత మహత్తరమైన ప్రేమవున్నా ప్రజలయెడ
 ఆయి క ర్తవ్యంమీదనే ఆదరణ ఎక్కువ. తర్వా
 తనే ప్రేమ అందువల్లనే సీతను త్యజింపగలిగాడు.
 తగువారే సీత కోసరం ఎంత పరితపించినా ఆత్మ

హాననం చేసుకోవాలనే భావం కలుగలేదు,
ఇంతేగాక సీత తిరిగి లభిస్తుందనే ఆశకూడా అతని
హృదయంలో మిన్ను మిన్నుమన్నది.

ఇక దుష్ట్యంతుని విషయం. రాము
డలా దుష్ట్యంతుడు ఏకపక్షీనతుడు గాడు. బహు
భార్యాప్రియుడు. దక్షిణ నాయకత్వంగూడా
వుంది. శకుంతలను పరిత్యజించినా తన భార్యను
పరిత్యజిస్తున్నాననే జ్ఞానము లేదు. దుర్వాసశాపం
కన్న కష్ట పరిత్యజించాడు పాపం! ఆ శాప
విషయంగూడా నాటకాంతందాకా అతనికి తెలి
యదు. తాను భార్యను మరచాననే తనకు తెలి
యని ఏదో బాధ ఎక్కువ అతనికి. బహు భార్యా
త్వంవల్ల శకుంతల ఎన్నటికైనా లభింపకపోతుందా
అనే ఆశవల్లా అతనిలో ఆత్మహత్యాభావం
రాలేదు. ఈ మువ్వరి పాతలలోశీలాన్నిబట్టి పరి
స్థితినిబట్టి యంత భేదం వుంది. ఇట్లానే ప్రతి
పాత్రకూ పాత్రకూ భేదంవుంటుంది. నటులు వీటిని
జాగ్రత్తగా పరిశీలించి తాను ధరించే పాత్ర
యొక్క రసం ఏ అంతస్తుల్లో వుందో నిర్ధారణ
చేసుకోవాలి. పాత్రశీలము, పూర్వాక్షరపరిస్థితి
యందుకు సహాయకారు లవుతాయి'

ఇంకో ఉదాహరణ లోకవృత్తమునుండి.
మానవుడు చిరాకగా వున్నప్పుడు స్వల్ప విషయా

సికే కోపం వహిస్తాడు. అదే సంతోషంతో
 తున్నప్పుడు చిరునవ్వు నవ్వి పూరుకుంటాడు.
 కొందరికు వేళాకోళము గిట్టదు. ఎంత సన్నిహిత
 మిత్రుడు వేళాకోళం చేసినా సహించలేరు.
 కొందరు వేళాకోళంగా ఏమన్నా మనస్సుకు
 పట్టించుకోరు. ఈ భేదాలు సూక్ష్మంగా పరిశీలిం
 చాలి.

అభినయం, ప్రత్యభినయం

నలుడు తాను మాట్లాడు తున్నప్పుడు పాత్ర
 మేగాక యితర పాత్రములు మాట్లాడుతున్నప్పుడు
 కూడా మూకాభినయం చేయాలి. ఆ పాత్రల
 అభినయప్రభావం యీపాత్రమీద ఎట్లా ప్రస
 రించిందీ చూపాలి. అట్లా చూపకుండా కొయ్య
 బొమ్మలా నిల్చుంటే అపతల ప్రాతల అభినయం
 నిష్ప్రయోజనమై పోతుంది. సభికులకు యాదార్థ
 భ్రమ కలుగదు. (ఉదా) లోకవృత్తం నుండి.
 ఒకడు యింకొకనిని దూషించు తుంటాడు.
 దూషణ పడే పాత్రకు కలిగే భావాలు, అనగా
 ఆకోపము, అవమానము, ద్వేషము, సిగ్గు మొదలై
 నప ముఖంలోద్యోతనం చేయాలి. లేకుంటే ఆదూ
 షణలోని షటుత్వం పోతుంది. హాస్యాస్పద మా
 తుంది. రెండవ పాత్ర సిగ్గుఎగ్గు తేనిదిగా భావింప
 బడుతుంది. ఇంకా ఆ పాత్రల రెంటి సంబంధ

బాంధవ్యాలనుబట్టి కూడా భావాలలో మార్పు
వుంటుంది. తండ్రి తనయుని మాపించి నవ్వుతూ,
ప్రత్యర్థిమాపించినప్పుడూ, తనయునిలోకల్లే భావా
లలో భేదంవుంటుంది. ఇంకా యిట్లాగే నిర్దోషిని
దోషియని, తిట్టినప్పుడు. దోషిని దోషి అని తిట్టిన
ప్పుడు ఉత్పన్నమయ్యే భావాలలో భేదంవుంది.

అభిజ్ఞాన శాకుంతల ప్రధమాంకంలో శకుంతల
చెలికత్తెలో సంభాషిస్తుంటుంది. దుష్యంతుడు
చాటున పొంచి వుండి వారి సంభాషణ వింటూ
వుంటాడు. పేజీన్నర సంభాషణలో దుష్యంతుని
కొక్క ముక్కైనా లేదు. తనకు చార్టులేదని
దుష్యంత వేషధారి కూర్చుని కునికిచాటు పడ
రాను. శకుంతల మాటలను అతిశ్రద్ధతో వింటు
న్నట్లు, ఆ మాటలవల్ల అతని హృదయంలో
ఉత్పన్నమయ్యే భావాలను స్పష్టీకరించాలి.

ముఖం

ఈ భావా లన్నిటినీ స్పష్టీకరిస్తానికి ముఖం
దర్పణంవంటిది. ఎక్కువ అనువైనది. నటుని
ముఖం విశాలంగానూ భావం వెంటనే స్ఫుటంగా
గోచరించేదిగానూ వుండాలి. అట్టినటుని ముఖంలో
భావం వెంటనే గోచరించడమే కాక సూక్ష్మ
భేదాలుకూడా కనబడేట్లు వుండాలి. దుష్టబుద్ధి
మాదిరి పాతల అభిన్నయంలో ఒక చెంప ఏడు

ఒక చెంప నవ్వు గోచరం కావాలి. అట్టి
పాత్ర నభిసరించవలసిన నటుని ముఖము అతి
సున్నితంగా వుండాలి.

నేత్రాలు యంకా భావ ప్రకటనకు ప్రయో
జనకారులు. ఏయే భావప్రకటనకు నేత్రాకారం
ఎట్లా వుండా లనేది భరతనాట్యశాస్త్రంలో వివ
రింపబడ్డది. (ఉదా) యోగికి అర్ధనిమిలిత లోచ
నాలు వగైరా వీటినన్నిటినీ నటుడు శ్రద్ధతో పరి
కించాలి. అయితే తన్మయీభావం చెందకల్గి
నప్పుడు నేత్రాలు ఆయా ఆకారాలను వాటంత
టవే తాలుస్తాయి.



యక్ష్గానం

1

అజ్ఞాత యుగం

నన్నయభట్టారకుడి భార తాంధ్రీకరణంతో
తెనుగు కవిత్వం రెండుపాయలుగా చీలిపోయింది.
నంస్కృత కవిత్వ లక్షణాన్నీ, భాషా మర్యాదనీ
అనుకరించిన నన్నయగారి తదనుయాయుల కవిత
మార్గకవిత్వమనీ, నన్నయ్యకు పూర్వమే సంపూర్ణ
వికాసంతో వెలుగుతూ తెలుగుతనాన్ని కూప
కట్టుకున్న పదాలు, కథలు, స్త్రీలపాటలు, యక్ష
గానాలు దేశికవితయనీ పేర్కొనబడుతున్నాయి,
ఈ దేశికవిత రాజాదరణకూ, పండితాదరణకూ
దూరమైనా ప్రజాహృదయాలను రసమయం జేస్తో
తామరతంపరగా వర్ధిల్లుతున్నది. నన్నయ్య
మొదలు మించు మించు విజయనగర కవులదాకా
యీ దేశికవితను నాశనం చేయాలని భగీరథ
ప్రయత్నం చేసినా ప్రజాదరణవల్ల అక్షయంగా
నిలిచిపోయింది.

రాజులూ, పండితులూ, దేశకవితను ఏవగించు కున్నారు. 'ముదిలంజ' అని తిట్టిపోశారు. కాని స్వచ్ఛమైన అద్దంలాంటి హృదయాలు గల ప్రజానీకం తమకు రసానుభూతి గల్పించే యీ సాహిత్యశాఖకు అభయం యిచ్చి— అచ్చయంత్రాలు లేని ఆ రోజుల్లో— తమ హృదయాలలో వీటిని పొదుపుకొని మన కందిచ్చారు. పండితమృన్మల ధాటికి నశించినవి నశించిపోగా మనకు రసఘటికల్లాంటి కావ్యా లనేకం లభ్యమౌతున్నాయి.

ఈ కోవలోదే యక్షగానం. యక్షగానం అంటే ఏమిటి? కొందరు యక్షగానము కర్ణాటకగానం పూర్వపీఠిక అంటున్నారు. ఇది సంస్కృతపదమైనా సంస్కృత వాఙ్మయములో ఎక్కువగా కన్పించడంలేదు. ఒక్క గోవింద దీక్షితుని సంగీత సుధ అనే సంగీతలక్షణ గ్రంథంలో మాత్రం కన్పిస్తున్నది. అదైనా ఆంజనేయకృత సంగీత సుధలో యీ యక్షగానం యక్షులచే పాడబడే సంగీత విశేషం అని రాసివుందని చెప్పబోయింది. గుంటూరు మండలంలో 'జక్కుల' అనే జాతి వారు దీన్ని పాడుతారు. యక్షశబ్ద భవమే జక్కు శబ్ద మని ఊహింపవచ్చు. ఇందువల్ల యక్షగానం

జక్కులవారిచే పాడబడే ఒక విధమైన సంగీత ప్రదర్శనం అని పొడగట్టుతున్నది.

ఈ యక్షగానాలు ఎప్పుడు ఎట్లా పుట్టాయి? ఈ ప్రశ్నకూడా తెనుగు సాహిత్యం ఎప్పుడు పుట్టింది అనే ప్రశ్నలాంటిదే. రాజసభలలో, దేవాలయాలలో పుట్టిన ఏలపాటలు, జోలపాటలు, శోభనపాటలు, సుస్వ మొదలైన పదాలలోంచి, కొరవంజనుంచి పుట్టిందనుకోవచ్చు. కాని ఎప్పుడు పుట్టిందనే ప్రశ్నకు జవాబుమాత్రం కష్టం. నన్నయకు పూర్వమే యిట్టివి వ్యాప్తిలో వున్నాయని భారత పీఠికలోని

‘విమలమతిం బురాణములు వింటి ననేకములు ధర్మశాస్త్రముల తెఱం గెఱింగితి నుదాత్త రసాన్విత కావ్యనాటక క్రమములు పెక్కు సూచితి’ అనే పద్యాన్నిబట్టి తెలుస్తుంది.

ఇందువల్ల ఆనాటికే యక్షగానాలు పాడేస్థితి నుండి ఆడే స్థితికి వచ్చాయని ఊహింపవచ్చు. తర్వాత వీటి ఆచోకీ తెలియజేసే ఆధారా లేమీ కన్పించడం లేదు.

గ రు డా చ ల

ఈ అజ్ఞాతకాలంనాటిదే గరుడాచల యక్షగాన మని దానిలోని భాష, శైలి, కవిత్వాలనుబట్టి

అనుమానించనలసినస్తున్నది. ఇది జక్కులవారి చేతా, గొల్లభాగవతులచేతా పాటబడుతూవుండేది. దీని రచయిత ఓబయమంత్రినిగురించి ఏమీ తెలియడంలేదు. ఈ యక్షగానం రసన త్తరమైనది. హిరణ్యకశ్యప వధానంతరం నరసింహస్వామి చెంచీతతో జరిపిన శృంగారకలాపం, వారి వివాహం యిందు వర్ణింపబడ్డాయి. నేటి ముత్యాల నరం లాంటి త్రిపుటలు, అర్ధచంద్రికలు, జంపెలు మొదలైన గేయవిశేషాలు యిందులో రసాన్ని వెల్లివిరియజేస్తున్నాయి. మధ్యమధ్య కొద్దిగా వచనంకూడా వుంది. నరసింహస్వామి చెంచీతను వివాహమాడ మని కోరగా ఆమె వేసిన ప్రశ్న:-

ఆటతాళం:- 'ఇన్ని చిన్నెలుగలిగి దొరవై యున్న నీవు నాతో నున్నతోన్నతి కలసి మెలగు చుండగలవా? వెక్కసంబుగ దరులు ఘనగిరు లెక్కగలవా - గ్రక్కున - నిక్కి మరయొక గిరికి జివ్వన నిగుడగలవా! మేటి పొదలకు మారిదిబ్బలు దాటగలవా - శరముల - సూటిదప్పక మృగము లను బడమీటగలవా? ఇప్ప పువ్వులు వెదురు బియ్యం బేరగలవా - యాకలి - తిప్పటనకను దిరిగి ఫలములు దేనుగలవా? వారకను బహు జుంటి తేనెలు వడచగలవా - చల్లని పారుడాకులు పచ్చడముపై పరచగలవా ఇన్ని పను లిటు సేయ

నోప సహించితే - నాతో నన్ని టెలుపుము
మరుగుపెట్టక వన్నె కాడ ||

అనే గేయం మృదుమధురంగా వున్న తెలుగు
సాహిత్యంలోని ఒక రసఘుళిక.

14వ శతాబ్దంలో వినుకొండ వల్లభరాయడు
క్రీడాభిరామం అనే వీధిరూపకం రచించాడు. ఇది
మోహూర్ణులైరవుని తిరునాళ్లలో ప్రదర్శింపబడ్డది.

‘నటుల దోరసముద్రము
విటులది యొర్గల్లు కవిది వినుకొండ మహా
పుటభేదన మీ త్రితయము
నట గూర్చెను బ్రహ్మ రసికు లెల్లను మెచ్చున్.

అని సూత్రధారుడిచేత చెప్పించడంతో ఆనాడు
నాటక ప్రదర్శనాలు విరివిగా జరుగుతున్నవని
తెలుస్తుంది. ఈ రోజుల్లోనే శ్రీనాథుడు భీమ
ఖండంలో దక్షవాతీపురమును వర్ణిస్తూ ‘కీర్తింతు
రెద్దానికీర్తి గంధర్వులు గాంధర్వమున యక్షగాన
సగణి’ అనిన్నీ, కాశీఖండంలో ‘....ప్రబంధ
ముల నొప్పుగ నాడుదు రగ్రవేదిపై’ అనేవాటిని
బట్టిన్నీ యక్షగానప్రదర్శనాలు ఎక్కువగా జరుగు
చుండేవని తెలుస్తుంది.

ప్రదర్శనం

అయితే యీ యక్షగాన ప్రదర్శనా లెలా
వుండేవి? పాల్కురికి సోమనాథుని పండితారాధ్య
చరిత్రలో

‘నాదట గంధర్వ యక్షవిద్యాధ
రాదులై పాడెడు నాడెడువారు’

అనే పాదాలనుబట్టి నటి యక్షవేషం ధరించి ఆభిన
యిస్తూ యక్షగానం పాడేదని తెలుస్తుంది. క్రీడాభి
రామంలో యక్షగానంపాడే ఒక జక్కుల పురంధి
యీవిధంగా వర్ణింపబడ్డది.

సీ. కోణాగ్రసంఘర్ష ఘుమఘుమధ్వని తారకంత
స్వరంబుతో గారవింప
మసిబొట్టు బోనాన నసలుకొల్పిన కన్ను
కొడుపుచే దాటించు నెడప దడప
శ్రుతికి నుత్కర్షంబు జూపంగవలయుచో జెవి
త్రాడు బిగియించు జీవకట్ట
గిల్కుగిల్కున మ్రోయు కింకిణీగుచ్ఛంబు
తాళమానంబుతో మేళవింప

తే. రాగముననుండి లంఘించు రాగమునకు
గురుమయూరద్వయంబుపై నొత్తిగిల్ల
కామవల్లి మహాలక్ష్మీ కైటభారి
వలపు బాడుచువచ్చె జక్కుల పురంధి॥

పండితారాధ్యచరిత్రలో యీ కుశీలవుల వేషధా
రణ యీక్రింది విధంగా వర్ణింపబడ్డది.

విధమున బ్రచ్చన్న వేషముల్ దాల్చి యధి
కోత్సవము దులుకాడునట్లాడ
శిరమున నురమున జెవులగంఠమున, గరమునఁ
గూకల్లుంగాళ్లఁ జెల్వార
గనదండలను, గనుగవగరణికలు, నవరంబు
లును గలశంబు దండలును
భసిదంపుభూతపై బరగుబచ్చెనలు, ననలారు
చిరుగజ్జయలును నందియలు
సరిరత్న పంక్తుల జలపోషణములు, గర
మొప్పతోంగళుగల చల్లడములు
బొల్పు దంతావళుల్ పుష్పమాలికలు, దా
ల్చి యత్యద్భుతోత్సవ లీలదనర
జనులు హర్షింప నాస్థానముల్ సొచ్చి, యను
కూల వివిధవాద్య సమ్మేళనమున
నార్భటం బిచ్చి యొయ్యన జవనికల, గర్భం
బు వెడలి.

దీనినిబట్టి నటి ఏదో పాత్రకు తగిన వేషం కాకుండా నాట్యానికీ గానానికీ అనుకూలమైన వేషం ధరించి, తెరలోపలనుండి వెల్వడి వివిధ వాయిద్యాల సహాయంతో పాడుతూ, పాటకు తగినట్లుగా అభినయిస్తూ కథ విన్పించేదని తెలుస్తుంది.

నాటి తెర బహుళా మొన్నటివరకూ కూచి పూడివారిలా అప్పటి కప్పుడు పట్టే బట్ట అని తలపవచ్చు. వీటిలోని వచనాలను సూత్రధారుడు చెప్పతూ కథాసంధిని సభికులకు తెలియజేస్తూ వుండేవాడు.

ఒక్కొక్క నాటకపాత్రను ఒక్కొక్క నటుడు ధరియించి నటించే ఆచారం ఎక్కువగా వున్నట్లు లేదు. క్రీడాభిరామంలాంటి సంస్కృత అనుకరణాలు అట్లా ఆడబడేవేమో? యక్షగానా లన్నీ పాడబడేవే. అయ్యగారి వీరకవి 'యక్షగాన మొనరింతురు వేషముల్లట్టి జనులు పాడి వినిపింప' బసవ పురాణంలో యీ రెండు విధాలూ పేర్కొనబడ్డాయి.

కర మర్ధి నూరూర శిరియాలు చరిత
పాటలుగాగట్టి పాడెడువారు
అటుగాక సాంగభాషాంగ క్రియాంగ
పటు నాటకంబుల నటించువారు,

ప్రదర్శనారంభంలో భగవత్పార్థన జరిగేది. తర్వాత గణపతి ప్రార్థన. పూరక్వవిస్తవం, కృతి భర్త వర్ణన, షష్ట్యంతాలు, తర్వాత యక్షగానం పేరుచెప్పి కథాప్రవేశం సూత్రధారుడు చెప్పేవాడు. మధ్యమధ్య కథాసంధులను వచనంలో సూత్రధారుడు తెల్పుతుంటే నటి గేయాలను అందుకుని పాడుతూ అభినయించేది. చివరకు గద్యలో కృతికర్త పేరు, కృతిపతి పేరు వెల్లడింపబడేవి. బహుశా భరతవాక్యంలాంటిది కూడా వుండవచ్చు.

1500 ప్రాంతంలో చెన్నయ్యమంత్రి సౌభరి చరితంబు జక్కల కథ చెప్పినట్లు.

రాయలకాలం

కృష్ణదేవరాయలకాలంలో ప్రబంధమహాప్రవాహంలో యీ యక్షగానచరిత్ర మునిగిపోయింది. ఈకాలంలోని కందుకూరి రుద్రకవి రాసిన సుగ్రీవ విజయ మొక్కటే యిప్పుడు లభ్యమౌతున్నది. గరుడాచలంలో తులతూగే యక్షగానం యిది. ఇందలి కవిత్యం మృదుమధురం, ప్రదాతౌపాకం, చక్కని తేటతెనుగుభాష, శిష్టవ్యవహారం. ఇందులో ఎక్కువగా త్రిపుటలు, అర్ధచంద్రికలు, జంపెలు, ద్విపద, కందపదాద్యాలు వున్నాయి. కీర్తనకు దరువు అనితరువాత వీధినాటకాల్లో వాడే

పేర్లు సుగ్రీవవిజయంలోనేగాక తంజావూరి యక్షగానాలవరకూ వాడుకలో లేవు. ఇందులోని యితీవృత్తం వాలిపథ. రామచంద్రునకు సుగ్రీవునితో మైత్రిమొదలు వాలిపథ వరకూ రచింపబడ్డది.

మచ్చుకు సుగ్రీవ విజయంనుండి:

సీత ఋష్యమూకంమీద మూటకట్టిపడ వేసిన
నగలనుచూచి రాముడు దుఃఖించుట:

(త్రిపుట)

రమణిరో నినుబాసినప్పుడే | రాతిరే శివరాతి
రాయెను | నిముసమైనను నాదుకంటికి | నిదుర
రాదు.

ఇందులోని రసం, ధ్వనివైభవం రసికహృదయాలకే వేద్యం. ఈత్రిపుటనే కొద్ది మార్పులతో గురజాడ అప్పారావుగారు ముత్యాలసరంగా సృష్టించారు.

రాయలవారి కుమార్తె మోహనాంగి మరీచీ పరిణయ యక్షగానం రాసినదట. కాని ఆగ్రంథం యింతవరకు దొరకలేదు. రాచపట్టి స్వయంగా యక్షగానం రాసిందంటే ఆనాడు యివిఎక్కువగా వ్యాప్తిలోకి వచ్చాయనీ రాజాదరణకూడాపొందుతున్నాయనీ తలపవచ్చు. ఆంధ్రభోజుడైన రాయలకాలంలో ఎన్ని యక్షగానాలు పుట్టాయో, ఏ ఏ నటులు ఖ్యాతిగాంచారో తెలిపేఆధారాలు ఎక్కువగాదొరకడంలేదు. 1565 వ సంవత్సరంలోజరిగిన

తల్కికోటయుద్ధంలో విజయనగరసామ్రాజ్యభాను
డస్తమించాడు.

1600 ప్రాంతంలో ఎలకూచి బాలసరస్వతి

“ కవిసమీహిత రంగ కౌముదీనామ నాటక
విధాన ప్రతిష్ఠా ఘనుండ” అని చెప్పకున్నాడేగాని
ఆ కౌముది గాఢాంధకారాన్ని చీల్చుకొని బయ
టపడలేదు. కుందుర్తి వెంకటచలపతి బహు
నాటకములు రచించానని చెప్పకున్నాడే గాని
అవీ కాలగర్భంలో లీనమయ్యాయి. ఈరోజుల్లోనే
బహుశా నటులయుషయోగార్థం పోలూరి గోవింద
కవి భరతనాట్యశాస్త్రం ఆంధ్రీకరించాడు.

విజయనగరసామ్రాజ్య పతనంతో అంతకు
పూర్వం సామంతరాజులుగావున్న తంజావూరు,
మధుర నాయకులు స్వతంత్రులయ్యారు. బానిస
త్వపు వాసన పోయి స్వతంత్రవాతావరణందేశం
లో అలుముకుంది. సాహిత్యం, శిల్పం, నాట్యం
లాంటి లలితకళలు స్వతంత్ర మార్గాలు తొక్కా
యి. ఆనాటివారి బుద్ధి స్వతంత్రత వహించింది.
కృష్ణదేవరాయలకాలంలో బయలుదేరిన ప్రబంధ
కన్యకు చీడపట్టింది. కవులంతా పాడిందే పాడరా
అన్న సామెతకు వచ్చారు. సంస్కృతసమాస భూ
యిష్టం, అసహజమైన వర్ణనలతో కూడిన పూర్వ
కవిత్వం మోఝైపోయింది. స్వతంత్ర వాతావర

ణంలో పెరిగిన నాటిరాజులకూ, కవులకూ జాను
తెనుగుమీద, దేశకవితమీదా దృష్టిమళ్ళింది.
దేశకవిత మళ్ళీ ఒక వెలుగు వెలిగింది. అందు
లోనూ యక్షగానాల కాలం వసంతర్తువు.

రఘునాథరాయలు

తంజావూరి ప్రభువు రఘునాథభూపాలుడు
మహారసికుడు, గాయకుడు. పండితుడునూ. చామ
కూరి వెంకన్నగారి విజయవిలాస కృతిభర్త.
ఎందరో కవులూ, పండితులూ, నటులూ ఇతని ఆస్థా
నంలో వుండేవారట; చామకూరకవి తన కృతి
భర్త రఘునాథరాయని వర్ణిస్తో

‘భరతవిద్యా ధురంధరుడౌట రంగస్థలంబు
రామాలంకృతముగజేసె’ అనిన్నీ, అన్నాడు

కళల భాగ్యములా, బహుదాసలీలలా నాటక
శాలలా..... అనీ వర్ణించాడు.

రఘునాథరాయలు స్వయంగా ‘శ్రీ కుక్కిణీ
కృష్ణ వివాహ యక్షగాన ప్రబంధము, రచించి
యితర కవులకు మార్గదర్శి అయ్యాడు. ఈతని
కాలంలో ఎన్నో యక్షగానాలు రచింపబడ్డాయి.
కాని ఏ ఏ యక్షగానాలు యీయనకాలంలో
రచింపబడ్డాయో విస్పష్టంగా తెలియడంలే

రఘునాథరాయల కుమార్డు విజయరాఘవ రాయలు. ఇతడు, మహావీరుడు, కవి, నాట్య శాస్త్రవేత్త. జనకుని అడుగుజాడలనే యితడు కూడా కవులకూ, నటులకూ ఆశ్రయమిచ్చాడు వివిధ విగా అన్నదానం చేశాడు. ఈయన అన్నదానాన్ని కథాపస్త్యువుగా తీసుకుని తంజావూరు అన్నదాన మహానాటకం అనే రూపకం పురుషోత్తమ దీక్షితుడు రచించాడు. తన తండ్రిఅయిన రఘునాథ రాయల చరిత్రను రఘునాథరాయాభ్యుదయనే పేరుతో విజయరాఘవరాయలు యక్షగానంగా రచించాడు. తెనుగు యక్షగానాలు యింతవరకు పురాణగాధలలో నిండివుండేవి. విజయరాఘవ రాయలు నాటి మహావీరుని చరిత్ర యక్షగానంగా రాశాడు. ఆంధ్రభాషలో యిట్టి నాటకాల కిదే మొదటిదని చెప్పవచ్చు.

విజయరాఘవరాయల హృదయేశ్వరి రంగా జమ్మ. ఈమె రసికురాలు. విదుషీమణి. అపైన కవయిత్రి. మహాకవీ, గాయకుడూ అయిన షేత్రయ్య సంగీతసాహిత్యాలు రెంటినీ ఆమెకు చవి చూపాడు. తల్పలమే మన్నారవాసవిలాసం. రంగాజమ్మ తన హృదయేశ్వరుణ్ణి నాయకునిగా చేసి ఒక ప్రేమగీతం ఆలాపించింది. ఇందలి కథ

విజయరాఘవనాయక, కాంతిమతీ, పేమకలాపం.
 ఈమె తన కైత నంతనూ తైనుగునుడికారంతో
 తీర్చిదిద్దింది. ఇది తంజావూరు యక్షగానాలలో
 తలమానికము. శైలి మృదుమధురము. మచ్చుకు
 లయగ్రాహి: తావి జగడంపు సిగపూవులసరుల్
 తళుకు

మోవి పలుగెంపు యిరపావలపు సొంపుల్
 తీవి దిలకెంప నొక తావి చురుకున్నరతు
 మాపుపయినెక్కి పురిలో వెడలిరాగా
 నీ వగలుచూచి చెలిరే వగలు సొక్కు మను
 పూవుజముదాడి దొరహావళికి జిక్కెన్
 మా వెలది నేలుకొనరావలదె నీవు దయ
 తో విజయరాఘవమహీనర పరాకా'

అని తన ప్రియుణ్ణి హెచ్చరించింది. ఇంతేగాక
 యీ యక్షగానంలో ఆనాటి సాంఘికాచారాలు,
 రాజుల బహుభార్యత్వం. నాటిప్రజలప్రేమభావం
 ప్రతిబింబిస్తున్నాయి.

సరస్వతి మహల్ యక్షగానాలు

ప్రస్తుతం తంజావూరు మహల్లో సుమారు
 30 నాటకాలు దొరుకుతున్నాయి. వీటిలో రఘు:
 నాథరాయల కాలంలో ఎవ్వి రచింపబడ్డాయో,
 ఎవ్వి విజయరాఘవుని కాలంనాటివో విస్పష్టంగా

తెలియడంలేదు. ఈ నాటకాలలో చాలాభాగం ఊత్రియులు రాసినట్టు కన్పిస్తుంది. ఈ 30; నాటకాల్లో శాహిరాజుపేర 18 నాటకాలున్నాయి. ఈ శాహిరాజు తంజావూరు పాలించిన శాహిరాజే (1684-1710) అని కొందరంటున్నారు. ఈతని ఆస్థానంలోని శేషచలపతి అనేకవి శాహమహారాజు విలాసమనే నాటకంలో 8 భాషలు ఉపయోగించాడట.

ఈకాలంలో నటులు శూద్రజాతికి చెందినవారున్నా ఎక్కువ విద్యాపాటవం లేనివా రనిన్నీ తెలుస్తుంది. ఈ నాటకాలు శుద్ధగ్రామ్యభాషలో వ్రాయబడ్డాయి. వీటిలోని పదాలు బహు విచిత్రంగా వుంటాయి.

ఉదా. శీత, వృత్తాంతము శ. స, బలలకు భేదమే పాటింపలేదు. అష్టా, యిష్టా మొదలైన శుద్ధ వైదికపదాలుపయోగింపబడ్డాయి. వృత్తాలు ఎక్కువ. గద్యరచనంలో ప్రౌఢశైలి ప్రయోగయత్నం కన్పిస్తుంది. పద్యాలు, ద్విపలు, గేయాలు, దరువులు చక్కటి, చిక్కని తెనుగునుడికారంలో ఒప్పుతున్నాయి.

వీటిలో మొదట సూత్రధారుడు ప్రవేశించి 'దైవప్రార్థన చేస్తాడు' తర్వాత విఘ్నేశ్వరుని, సరస్వతీదేవిని ప్రార్థించగా నటులు ఆ వేషాలలో

ప్రత్యక్షమౌతారు. సూత్రధారుడు ప్రౌఢశైలిలో
స్తుతిస్తాడు. వినాయకుడూ, సరస్వతీదేవీ నిష్క
మించిన తర్వాత వికటాంగు డను విదూషకుడు
'భట్టానామముపెట్టి, అట్టాహాసముతో వికటాం
గుడు వచ్చా' అని పాడుకుంటూ వస్తాడు. కొంత
హాస్యసంభాషణ తర్వాత రాజు ప్రవేశం మొద
లైన కథ నడుస్తుంది. ప్రబంధశక్తిలో చంద్ర
దూషణాది విప్రలంభావస్థలు యందు కాంచవచ్చు.
శృంగారం పచ్చిగానూ, హాస్యం మోటుగానూ
వుంటుంది.

వల్లీదేవి విరహం - దరువు : యింతిరో వాని
పొంద్దు యెన్నాడు కల్లూనమ్మా ముద్దుగుమ్మా

తాళజాలనే ముద్దుగుమ్మా

వలరాజు కేళీనివాని గూడూటెపుడే...

వచనం: అవురా యీవిధంబున మేరుమందర
సమంబగు కోదండం బుపలక్ష్మించి గగనంబున
యంత్రపయశ్చరఁబ్బు నేత్రంబుల... ..

తంజావూరుయగంలో యక్షగానాలు పాడ
డంనుండి ఆడడంలోకి పరిణమించాయని తెలు
స్తుంది. ఒక్కనటుడుగాకుండా పెక్కుమంది కుశీ
లవులు ఆయాపాత్రల వేషాలు ధరించి నేటి కూచి
పూడివారిపద్ధతిలో ఆడడం వ్యాప్తిలోకితెచ్చారు.
త్రిపుట ప్దగైరాలు పాతబడి దరువులు, కీర్తనలు

అమలులోకి వచ్చాయి. పాత్రోచితభాష పొందు పరుపబడింది. గానంనుండీ నాటకత్వంలోకి యక్ష గానాలు దిగాయి.

తంజావూరుకాలంతర్వాత చెప్పకోదగ్గ వృద్ధి యేమీ కనుపించదు. ఈరోజుల్లోనే అప్పకవి పుట్టాడు. అప్పటికే యక్షగానాలు ప్రజాదరణే గాక, రాజాదరణాపండితాదరణాపొందుతున్నాయి. త్యాగరాజంతటి పరమభక్తుడు కూడా నౌకాభంగం ప్రహ్లాద చరిత్ర యక్షగానాలుగా రచించాడు. అప్పకవి అంబికావాదమనే యక్షగానం రచించాడట. ఇది ఎంతవరకు సత్యమో ఆయనకే తెలియాలి. కాని తన లక్షణగ్రంథంలో యక్షగానాలకు లక్షణం చెప్పాడు. మహాకవి కంకంటి పాపరాజు విష్ణుమాయావిలాసం యక్షగానం రచించాడు. ఇది అచ్చుపడింది కూడా.

కంచెర్ల గోపన్నగారు 17వ శతాబ్దంలో తన స్వీయచరిత్రను యక్షగానంగా రచించాడు. ఇందులో కీర్తనలు ఆంధ్రదేశంలో అతి ప్రచారంలో ఉన్నాయి. ఇందులోనిరసం స్థాయికి వచ్చి, తిక్కనాదికవులతో సమానం గౌరవం యీ కవికి లభించింది. ఇందులోని ఒక్కొక్క కీర్తన ఒక్కొక్క భక్తిరస ఘుళిక. ప్రజలను తన్మయులనుచేసే మహా గ్రంథంయిది- దీనిని రామచాసులు అని పిలవబడే

2 కజాతివారు చేతనెమలి పింఛాలు ధరించి
తాళం వాయిస్తూ వెనకకూ ముందుకూ అడుగు
వేస్తూ పాడతారు.

3

కూచిపూడియుగం

చతుర్విధాభినయంలో ప్రధానమైన వాచికా
భినయాన్ని అణచివేసి ఆంగికాభినయానికి పట్టం
కట్టాలని భారతదేశంలో ఆసేతు హిమాచలం
పెద్ద ఉద్యమం బయలుదేరింది. ఉత్తర హిందూ
స్థానం, దూరదక్షిణ భారతాలలో యీ ఉద్యమం
వ్యాపించి భరత ముని మతానికి దెబ్బతీయనుం
కించింది. దీనికి అభినయదర్పణకారుడు నాయక
త్వం వహించాడు. ఉత్తర, దూరదక్షిణ హిందూ
స్థానాలను దిగ్గ్రమింగిన యీ వెల్లువ ఆంధ్రదేశం
మీద పడింది. కానీ హిమాలయపర్వతంలా కూచి
పూడి వారు దీనిని అడ్డుకుని వాచికాభినయం గౌర
వం, ప్రాముఖ్యం నిలబెట్టారు.

కృష్ణాతీరాన బందరుకు 15 మైళ్ళలోవుంది
కూచిపూడి. ఇది బ్రాహ్మణ అగ్రహారం. అగ్రహారీ
కులు భాగవతులు. నాటికే నేటికీ ఎంతటి ధనవంతు

డై నా విద్యావంతుడైనా కూచిపూడి బ్రాహ్మణుడు
తన కుమారుని విద్యాభ్యాసం భరత శాస్త్రం
తో ఆరంభింపవలసిందే. ముక్కుచెవులూ కట్టించి
చవలసిందే. వీరంతా కుశీలపురై నాబసునిష్టా
దులు, మంత్ర వేత్తలు.

వీరికి భరత విద్యాదానంచేసింది సిద్ధేంద్రయోగి
అనే మాతృభూతకవి. ఈయన సన్యాసి. ఈయనను
గురించి అనేక గాథలున్నాయి, సిద్ధేంద్రయోగి
శృంగేరి మఠంలో సిద్ధప్ప అనే ఒక బండశిష్యు
డనీ, జ్ఞానసంపాదనకు బదులు భక్తి పరవశుడై
కృష్ణకీర్తనలు పాడుతుంటే కృష్ణుడు ప్రత్యక్షమై
నాట్యం చేసేవాడనీ, యిదికనిపెట్టిన శృంగేరి కీర్తా
ధిపతి యీయనను భక్తిమార్గం ప్రజలలో వ్యాపిం
పజేయడానికి పంపాడనీ కూచిపూచివారు చెప్పారు.
కొంతమంది యీయన నాగులేరు దాటుతూంటే
వెల్లువవచ్చిందనీ అప్పుడు ప్రాణాపాయ సమయాన
యీయన సన్యసించాడనీ చెబుతారు. ఏది ఏమై
నైనా యీయన మహాపండితుడూ, కవి, గుసి
కుడూ అనేదిసత్యం. ఈయన భామాకలాపంఅనే
పారిజాతాపహరణం రాసి కూచిపూడి బ్రాహ్మణు
లకు నేర్పి దేశమంతటా ఆడించాడు. బండరు న చా
బును మెప్పించి అగ్రహారాలు కూచిపూడి వారికి
యిప్పించాడు.

సిద్ధేంద్రయోగి భామాకలాపం శృంగారరసపు
 వడపోత. నాయక శృంగారవతి సత్యభామ నాయ
 కుడు శ్రీకృష్ణుడు. శృంగార రసావస్థలను, వివిధ
 నాయికా నాయక దశలనూ యందులో పొందు
 పరచి దీనిని ఒకమహాకావ్యంగా చేశాడు సిద్ధేంద్ర
 యోగి. ఇందులోని భాష శిష్ట వ్యవహారం. ఈ
 నాటకం రెండుభాగాలు. ఒకటి గొల్లకలాపం, రెం
 డోది భామాకలాపం.

గొల్లకలాపంలో యిద్దరు గొల్లపడతులు చల్ల
 అమ్మబోతూ దారిలో కన్పించిన బ్రాహ్మణులతో
 బ్రాహ్మణుడు అధికుడుకాడనీ మానవులంతా
 సమానులనీ వాదిస్తూ భాగవతంలో వర్ణించిన
 విధంగా ప్రపంచసృష్టి, ప్రళయం, గర్భధారణ,
 పిండోత్పత్తి మొదలైన విషయాలు వర్ణిస్తారు.
 రెండోభాగపు పారిజాతాపహరణపుకథ అందరికీ
 తెలిసిందే.

ఈ అర్థశతాబ్దంలో భామవేషం వేయడం
 లో ఖ్యాతిగాంచినది వెంపటి వెంకట నారాయణ
 గాడు. ఈయన భారతశాస్త్రంలో మహాపండితుడు.
 రంగమీద అచ్చంగా స్త్రీలానే నటించేవాడు.
 సత్యభామ వేషానికి తగిన కాయం, అనుగుణమైన
 కంఠం, భరత విద్యలో గొప్ప పాండిత్యం ఈ
 మూడూ త్రివేణీనంగమంలా యీయనలో వెలి

గాయి. భామవేషంలో ఎదురువచ్చేవాడు లేక
శాణానురుడిలా ప్రత్యర్థికోసం యీయన తిరిగిన
రోజులున్నాయి. ఈయనభామవేషంమీద తెరమరు
గునుండి పత్యర్థులగుసవాలు చిహ్నంగా తన జడను
బైటవేసేవాడు ఆహార్య విషయంలో అతినేర్పరి.

మచ్చుకు భాగవతం నుండి :

‘వోయమ్మా వకావకనాడు పడుక మందిర
ములో హంసతూలికాతల్పమందు కేళికాగృహ
ములయందు వజ్రనైడూర్వగోమేధిక పుష్పరాగ
మరకతమాణిక్యములు స్థాపించినటువంటి నగరి
యందు పవళించియుండగా స్వామివారు వచ్చి
గానంచేసినారమ్మా, నేను గాఢాంధకారమైనటు
వంటి సుషుప్తిలోవుండగా కన్ను తెరిచినానమ్మా
అంతట స్వామివారు వచ్చి శయ్యమీద కూర్చు
న్నారమ్మా, నాకు కలత నిద్దరసమయం గనక
దిగ్గనలేచినానమ్మా, లేచి పరిమళ ద్రవ్యములు
మొదలైన చందనగోష్ఠిచేసినానే, అంతట స్వామి
వారు పరున్నారే, నేను కూర్చున్నానే, పాదసేవ
చేసినానే, అప్పుడు స్వామివారు నన్ను తొడలపై
కూర్చుండ బెట్టుకొని, అమూల్యమైనటువంటి అభ
రణములు అలంకరించి, నిలువుటద్దం తెచ్చి
యెడటడంచి నీడలు చూచి, సత్యభామా! సీవే

చక్కనిదానవా నేనే చక్కనివాడనా అని అడిగెనే వోశమ్మా! అడిగేటువంటివరకు, ఆడబుద్ధి అపరబుద్ధి గనుక, అబలలము గనుక, తెలియక నేనే చక్కనిదాన నంటినే వోశమ్మా!— అంతట స్వామివారు నామీద చాలా కోపంచేసి దిగ్గున లేచి చక్కాపోయేనే వోశమ్మా! మన స్వామివారు యెందుబాయెనో, యెక్కడబాయెనోవెదుకు తారుటే వోశమ్మా!’

ఈ అగ్రహారంలో మూడు మేళాలున్నాయి. వెంపటి, చింతా, వేదాంతంవారి మేళాలని వీటికి పేరు. వెంపటివారి మేళం వెంకట నారాయణగారి నాయకత్వాన భామాకలాపం ప్రదర్శించేవారు ఈనాటకం ఎంతగొప్పదైనా ఎప్పుడూ ఒకటే చూడడంవల్ల ప్రజలకు విసుగు జనించి వుంటుంది, ప్రహ్లాద మొదలైన నాటకాలు ఎక్కువగా ప్రజలను ఆకర్షించాయి. క్రమేణా యీ భామాకలాపం అంటే ప్రజలకు ఆదరాభిమానాలు తగ్గాయి వెంపటి వెంకటనారాయణగారు పోవడంతో భామ వేషం కట్టేదిట్టలు మృగ్యమయ్యారు. వెంపటి లక్ష్మీ నారాయణగారు, సత్యనారాయణ యీ వేషం కట్టగలరు గాని ఆ పోకిరిడా ఆ సామర్థ్యం వీరిలో కన్పించడంలేదు, లక్ష్మీనారాయణగారు వృద్ధులయ్యారుకూడా.

ఈ మేళానికి నాయకుడూ, ఆఖరి భరత నాట్యా
చారుడూ చింతా వెంకట్రామయ్యగారు. అన్ని నా
టకాల్లో నారదుని వేషం, ప్రహ్లాదలో చండామా
ర్కులు వేషం వేసేవాడు. ఈయన నారద వేషంలో
ప్రవేశిస్తుంటే ఆకాశం నుండి దిగివస్తున్నట్టుండేది.
ఈ మేళం ప్రహ్లాదనాటకానికి పేరుమోగింది. హరి
చలపతి హిరణ్యకశ్యప వేషం ఎన్నటికినీ మరచి
పోలేం. 6 అడగుల పైఎత్తు, దానికి తగ్గ ఒడ్డు వేషం
ధరిస్తే నిజంగా హిరణ్యకశ్యపుడని భ్రమకొల్పే
వాడు. ఈయన కాళ్ళక్రింద ఎన్ని బల్లలు విరిగాయో
లెక్కలేదు. ఇప్పుడు యీ మేళంలో వేదాంతం
రాఘవయ్య అతినేర్పుగా అభినయిస్తున్నాడు. ఈ
మేళం ప్రహ్లాద, హరిశ్చంద్ర, రామనాటకం,
రుక్మాంగద, ఉష, శశిరేఖ పరిణయ నాటకాలను
ఆడతారు. మొన్న మొన్నటివరకూ బొక్కా
సీతారామయ్య, చింతా ఆదినారాయణ నాయకా
నాయికీ వేషాలు ధరించి ప్రఖ్యాతిపొందారు.

సంప్రదాయానుగుణ్యంగా నటించుకుపోతున్న
కాలంలో వేదాంతంవారి మేళంలో వేదాంతం
రామకృష్ణయ్య అనే కుశీలవుడు బయలుదేరాడు.

ఈయనా సంప్రదాయంగా భరతశాస్త్రం నేర్చిన
 వాడే. కాని మైలవరం కంపెనీతో పరిచయంవల్ల
 స్టేజీ పద్ధతులమీద మోజు కలిగింది. ప్రజలలో
 కూడా వీధినాటకాలమీద అభిమానం తగ్గి స్టేజీ
 మీద మోజు హెచ్చింది. వెంటనే రామకృ
 ష్ణయ్య వీధినాటకంలో స్టేజీపద్ధతులు ప్రవేశ
 పెట్టాడు. మొదలు “వెడతెరాజు” తిసివేశాడు
 క్రమేణా కంపెనీ నాటకాలలోని పద్యాలూమట్లా
 ప్రవేశ పెట్టాడు. స్టేజీ తెరలుకట్టాడు. చివరకు వీధి
 నాటకాన్ని ఒక చిన్న స్టేజీనాటకంగా తయారు
 చేశాడు. హరిశ్చంద్ర, లక్ష్మణ వేషాలకు పేరు
 గణించాడు. ఇదంతా పతనమన్నారు కొందరు,
 సంస్కరణమన్నారు కొందరు.

చతుర్విధాభినయాలను ఆలంబనంగా చేసుకుని
 కృతక వాతో వరణంలోని సభికుని ఊహలు రేపి
 భీవనాజగతులో వాస్తవిక వాతావరణం సృష్టించి
 రసానుభూతి గల్గించడమే కూచిపూడివారి విశిష్టత.

ఆంధ్ర శ్రీ

ప్రచురణములు

త్వరలో వెలువడనున్నవి

1. విలాసిని (చెకోవ్ చిన్ననాటి కనువాదం) శ్రీ విన్వాస్ విశ్వం
2. జగన్మాత (నాటకం) కర్త: శ్రీ అ.వేం. దత్తాత్రేయశర్మ
3. 'అగస్త్య 9' (సాంఘిక నాటకం) కర్త: శ్రీ జమ్మలమడక పూర్ణచంద్రరావు

సాధన సమితి

ప్రచురణములు

1. సాహితీవిపణి రు 1-0-0
(గద్య గేయ కథాసంపుటి)
(వివిధ రచయితలు)
2. ఆముక్తమాల్యద పర్యాలోకనము రు 1-0-0
కర్త: శ్రీ వెల్దెండ ప్రభాకరరావు
3. నిర్మాణగానము
(జాతీయ గేయాలు)
కర్త: శ్రీ శేషబాబు రు 0-8-0
4. అశోకరాజ్యము (నాటకము) కర్త: శ్రీ శేషబాబు రు 1-8-0
5. భగ్నహృదయుడు (నాటిక) కర్త: శ్రీ భం. చంద్రమౌళీశ్వరరావు రు 0-8-0

ప్రాప్తి స్థానము:

6782, ఇమాంబావి వీధి,

శికిందాబాదు (దక్కన్)

కళాపీఠ గ్రంథమాల

శ్రీ పోనస

కులపతి

అడివి బాపిరాజుగారి

రచనలు

బి. జి. శే.

1. నారాయణరావు (నవల) మూడవకూర్పు 4-8-0
2. హిమబిందు (నవల) 5-0-0
3. తుపాను (నవల) 4-0-0
4. అంజలి (కథలు) 1-8-0
5. రాగమాలిక (కథలు) 1-8-0
6. గోనగన్నారెడ్డి (నవల) అచ్చులోనున్నది
7. కోనంగి (అచ్చగుచున్నది)
8. తరంగిణి (కథలు) 1-8-0

ప్రాప్తి స్థానాలు :—

కళాపీఠము,

నాంపల్లి, హైదరాబాదు.

సమగ్రగ్రంథ విక్రయకాల,
బ్రాడీపేట, గుంటూరు.